

Coordonator

ARLETTE BOULOUMIÉ

Creție și Maladie



W 293. 307

EDITURA



ARTEMIS

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCULUI” IASI

№ 293.307

CREAȚIE ȘI MALADIE

Suferința, boala subordonează și stimulează creația

Creație și Maladie

Suferința, boala subordonează și stimulează creația

PREFATA DE MIHAILA TOMILĂ

Traducere de Constantin Ștefănuț

Ediții ARTEMIS

Ediții ARTEMIS

Plata Presa, I. P. 100, Sector 1

7400 B1, București

cod 011701, București

tel/fax: 011 310.04.51

e-mail: seminare@artemis.ro

SIMPLA - 138.000

Tipografia SEMNE 94

Coperta: Cristian NEGOI

Ilustrația copertei: „Adonis murind“ de Vincenzo Dirafaello de ROSSI

Tehnoredactare computerizată: Mihnea ARVĂT

Ecriture et Maladie. «Du bon usage des maladies»

© Editions Imago, Paris, 2003

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BOULOUMIÉ, ARLETTE

creație și maladie / Arlette Bouloumié; trad.: Constantin
Sfeatcu. - București : Artemis, 2006

Bibliogr.

ISBN (10) 973-566-141-1 ;

ISBN (13) 978-973-566-141-01.

Sfeatcu, Constantin (trad.)

821.133.1-31=135.1

Toate drepturile asupra ediției în limba română aparțin
Editurii ARTEMIS

Editura ARTEMIS

Piața Presei Libere nr. 1, sector 1,

corp B1, C.P. 33-120,

cod 013701, București

tel/fax: (021) 310.74.59

e-mail: semneartemis@b.astral.ro

Difuzare: 212.98.06

Tipografia SEMNE '94

Coordonator:
ARLETTE BOULOUMIÉ

453558

Creație și Maladie

Suferința, boala subordonează și stimulează creația

PREFAȚĂ DE MICHEL TOURNIER

Traducere de Constantin Sfeatcu



416247

B.C.U. IASI

EDITURA



ARTEMIS

2006

Coordonator:
ARLETTE BOULOUMIÉ

Autori:

Jean Arrouye	Pierre Michel
Henri Behar	Alain Néry
Francis Berthelot	Thierry Orfila
Bruno Blanckeman	Jean-Marie Paul
Carmen Boustani	Olivier Penot-Lacassagne
Georges Cesbron	Ieme Van Der Poel
Joseph Garreau	Anne-Cécile Pottier-Thoby
Lucien Guirlinger	Juliette Rogers
Bruno Fabre	Chiwaki Shinoda
Claude Foucart	Michel Tournier
Claude Herzfeld	Cyr Voisin
Marc Kober	Michael Worton
Jacques Le Marinel	Philippe Walter
Isabelle Meuret	

Prefață

SĂNĂTATEA, SPIRITUL ȘI CORPUL

MICHEL TOURNIER

Voi începe prin a aminti un uimitor paradox al spiritului uman: noțiunile deplin pozitive ale spiritului nostru sunt toate afectate de o definiție negativă. Fie pacea, libertatea și sănătatea. Dicționarul le definește prin trei absențe. Pacea este absența conflictului, libertatea este absența constrângerii și sănătatea este, după definiția lui Paul Valéry, „viața în liniștea organelor“, adică absența suferinței. Acestui triplu paradox i se poate adăuga drept încoronare noțiunea de infinit, concept însemnând culmea pozitivității și desemnat de o dublă negație: in-finit.

Subliniem o evidență față de care din păcate foarte puțini medici sunt sensibili: în mod sigur medicina se bazează pe un întreg ansamblu de științe mai mult sau mai puțin apropiate de viață: chimie, fizică, biologie, fiziologie, anatomie etc. Medicul le-a studiat pe toate și el nu poate fi altfel medic. Totuși, din nici una din aceste științe nu decurg noțiunile de sănătate și boală. Pentru știință nu există decât fapte, digestia și epidemia de exemplu, fără a putea fi însă evaluate. Orice introducere a unei normalizări depinde de un alt domeniu decât cel al științei și nu poate fi obiectul decât al unei analize filosofice.

S-ar putea face reflecții la fel de surprinzătoare examinând cuplul conceptual normal-patologic. Deoarece, la examinare, conceptul despre normal trimite mai degrabă la ideea de valoare mijlocie și de mediocritate decât la aceea de model ideal, ambele extraștiințifice. Subiectul este imens și nu putem decât să-l survolăm aici. Amintim totuși că Georges Canguilhem – doctor în medicină și profesor de filosofie – a consacrat esențialul operei sale

la care noi nu putem decât să ne referim¹. S-ar putea compara această problemă cu aceea mult mai simplă a ploii și timpului frumos. Pentru meteorologie, aceste noțiuni sunt lipsite de sens. Există ploaia și soarele, în indiferența cea mai completă, cu atât mai mult cu cât bunul-simț ezită în judecățile sale așa cum o dovedește proverbul: „Ploaia de mai face mălai.“

Trebuie să te întorci destul de mult în timp până la dubla rădăcină a civilizației occidentale pentru a găsi originea paradoxului sănătății și bolii. Căci suntem iudeo-creștini și în același timp greco-latini, și această cvadruplă origine se regăsește în multe dintre conceptele noastre cheie. Fiind vorba de sănătate și de boală, se pare că grecii ne-au lăsat moștenire o viziune *cantitativă* a rezistenței, în timp ce pentru iudeo-creștini trebuie să se perceapă rezistența *din punct de vedere calitativ*.

Sănătatea poate fi un echilibru, o armonie, o consonanță, pe când boala se va manifesta totdeauna printr-o lipsă (hipo) ori printr-un exces (hiper). Există hipertensiune și hipotensiune, exces de uscăciune ori exces de umiditate, dar mai ales prin frig sau prin căldură se manifestă sănătatea și boala. Să ne amintim că, nu cu mult timp în urmă, „bunul simț popular“ înfățișa orice boală prin faptul de a fi „răcit“ și un admirabil paradox voia ca această boală să se manifeste prin febră, un exces de căldură perceptibil în contact cu fruntea bolnavului. Se va aminti deopotrivă că în gândirea obișnuită sărăcia și frigul erau de nedespărțit, săracul fiind cel care suferea de foame și de frig. Se știe că bogații se duceau să petreacă zilele urâte ale iernii pe malul Mediteranei, mai ales când erau bolnavi. Pe urmă, ideile s-au schimbat și a fost la modă îngrijirea prin frig. Tuberculoșii nu se mai duceau la Nisa, ci în zăpezile de la Davos, precum eroii din *Muntele vrăjit* de Thomas Mann (1924).

În opoziție cu această maladie cantitativă se află maladia calitativă care decurge din viziunea iudeo-creștină a valorilor. Aici, maladia se explică prin prezența unui factor patogen care a pătruns în organism și l-a infectat. Această concepție se regăsește în întreg Vechiul și Noul Testament, pe tema posedării. Bolnavul este posedat de un duh necurat care îl privează de liberul său arbitru. Exorcismul ar trebui să-l elibereze. Părinții care își botează copilul ar fi probabil surprinși – dacă ei ar înțelege latina – de formula pronunțată de preot: „Juru-te dar, duh necurat, ieși și te depărtează de la robul acesta al lui Dumnezeu. Cel ce-ți poruncește ție, diavol blestemat, satana rânduit la pedeapsa muncii de veci, e Același care a umblat ca pe uscat pe valurile mării și a întins mâna lui Petru care pierea. Demon blestemat,

mărturisește pedeapsa-ți rânduită și te depărtează de la robul acesta al lui Dumnezeu!“ Vaccinurile și medicamentele antibacteriene susțin această concepție calitativă despre boală și Louis Pasteur trece în mod tradițional drept un mare savant creștin.

Din aceste două concepții despre boală rezultă prin *a contrario* două definiții ale sănătății, una prin absența lipsei ori a excesului, cealaltă prin absența agentului patogen. Aceste două concepții au în comun caracterul lor negativ. Sănătatea este totdeauna absența bolii.

În acest sens, ele nu satisfac spiritul care concepe sănătatea ca un dat cu totul și cu totul pozitiv, un fel de exuberanță înconjurată cu un nimf de bucurie de a trăi. E întru câtva ca și cum am dori să definim tinerețea ca absență a bătrâneții. Nietzsche, veșnic bolnăvicios, n-a încetat de a visa la „marea sănătate“ a celor ce se aruncă asupra destinului și acceptă cu bucurie toate riscurile pe care acesta le implică². De aici noțiunea sa *d'amor fati*, dragoste față de destin, oricare ar fi el.

Este meritul lui Georges Canguilhem în *Études d'histoire des sciences* (1968), și mai ales în teza sa de doctorat asupra normalului și patologicului, de a fi știut să dea sănătății o definiție pe deplin pozitivă. În fiecare minut al vieții sale organismul trebuie să fie în echilibru cu mediul său. El este adaptat la temperatură, la presiunea atmosferică, la umiditate etc. De asemenea, el posedă resursele energetice suficiente pentru a face să funcționeze organele și mușchii săi. Totuși, aceste condiții nu încetează de a se schimba. Orele și anotimpurile cer de la persoana în viață eforturi constante de readaptare. Pentru a face față acestor variații trebuie ca persoana în viață să posedă rezerve și să fie, ca să spunem așa, supraadaptată la mediul său actual. Sănătatea, după G. Canguilhem, nu e nimic altceva decât acest adaos de resurse care permit persoanei în viață să facă față infidelităților mediului, chiar și, mai ales, când este răspunzătoare de el. A fi sănătos înseamnă a putea, de fapt, a abuza de sănătatea sa, fie prin eforturi supraomenești (sporturi), fie prin excese de băutură, de hrană sau de medicamente. Boala și moartea survin când nu mai există libertatea de acțiune în timp ce exigențele mediului cresc.

Aș dori să adaug la aceste considerații un post-scriptum care se leagă indirect cu acestea și care privește problema relațiilor spiritului și corpului. Să spunem, spre simplificare, că aceste relații sunt dominate de două metafore, aceea a *închisorii* și aceea a *calului*.

Conform concepției platoniciene, reluată prin tradiția creștină medievală, sufletul liber și spiritual suferă de a fi închis în limitele unui corp

material. E ca o pasăre în colivie. Acest corp este o greutate pe care o ducе și pe care o asociază, fără voia lui, nevoilor lui grosiere și suferințelor lui. Moartea este ușa care se deschide și sufletul care zboară.

Renașterea, odată cu preocupările sale științifice și, mai ales, anatomice și fiziologice, a conferit corpului un statut complet diferit. Corpul este o mașină, o unealtă de trăit și de acționat. Și ce formidabilă unealtă! Sosind ziua morții, sufletul trebuie să plângă pierderea unei asemenea minuni pe care o avea în slujba lui.

Aici este metafora călărețului și a calului său pe care îl domină. Sufletul călărește corpul vreme de o viață și el trebuie să înțeleagă și să-l menajeze dacă vrea să meargă departe, adică să trăiască mult. Corpul are naivitatea, nevoile naturale și bunele instincte ale unui animal. Dacă este călărit de un suflet vicios și sinucigaș, el îl pervertește și îl distruge! Primul contact al unui corp neîntinat cu alcoolul, tutunul sau drogul provoacă din partea sa un reflex de respingere violentă care este sănătatea însăși.

Se regăsește aici concepția lui Canguilhem: corpul se identifică cu sănătatea pentru că el este rezerva vitală de care dispune sufletul pentru călătoria vieții. La început, sufletul saltă pe un tânăr telegar debordând de vitalitate și se amuză de toate încercările impuse de mediu. Dar trebuie folosit cu înțelepciune, și aici intervine medicina bună.

NOTE

1. Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, Quadrige, Presses universitaires de France. *La Connaissance de la vie*, J. Vrin.
2. *Humain trop humain*, Introduction, 4.

Introducere

ARLETTE BOULOUMIÉ*

Ideea acestei opere s-a născut în 1994, în timp ce se termina la Cerisy-La-Salle sesiunea *Le Génie du lecteur*¹, în prezența lui Michel Tournier. A fost nevoie de ani pentru a se realiza acest proiect. Această carte se înscrie într-o perspectivă pluridisciplinară și internațională, obiectivul nostru fiind acela de a studia imaginea bolii așa cum ne-o dezvăluie literatura franceză și străină din secolul al XIX-lea și al XX-lea, dar și muzica și pictura.

Este un subiect imens dacă ne gândim la toate flagelurile care au lovit secolul al XIX-lea, tuberculoză, sifilis, alcoolism, ori secolul al XX-lea, cu SIDA și bolile mintale încă misterioase precum anorexia, isteria sau epilepsia.

Această temă a suscitat deja numeroase cercetări: Jean-Louis Cabanès a consacrat teza sa de doctorat² studierii bolii în povestirile realiste din secolul al XIX-lea (1856-1893). *La Revue des sciences humaines*, sub conducerea lui Jean Decottignies și Philippe Bonnefis a publicat în 1985 și 1987 două volume ale unei lucrări colective intitulată *Médecins et Littérateurs*³, fără limită de date. Jean-Marie Paul a explorat o culegere germanică în cartea *Le Mal et la Maladie de Maître Eckhart à Thomas Bernhard*⁴.

Mai întâi, ne-am gândit să ne limităm la câteva boli, tuberculoza, ea singură – gândindu-ne la *Dama cu camelii*⁵ de Dumas fiul ori la *Pui de vultur* de Edmond Rostand⁶ – putând să justifice o carte. Dar aceasta a fost deja realizată⁷, dacă ne gândim la cărțile profesorilor Cyr Voisin și Jacques Chrétien, consacrate tuberculozei⁸.

* Universitatea din Angers.

** Durerea și boala de la magistrul Eckhart la Thomas Bernhard (n.t.).

Ne vom situa așadar într-o perspectivă în același timp generală și mai precisă, aceea a relațiilor dintre boală și creație. Numele marilor scriitori este asociat, de fapt, unei boli de care au avut de suferit: Thomas Mann și tuberculoza, Nietzsche și nebunia, Dostoievski și epilepsia, Proust și astmul, Hervé Guibert și SIDA, fără a mai vorbi de melancolie, boală de preferință a romanticilor și a decadentilor. Doctorii, cei dintâi, s-au interesat de relațiile dintre boală și scris. Aș cita, ca exemplu, frumoasa carte a lui François-Bernard Michel: *Le Souffle coupé, Respirer et écrire**: „Când Queneau, Valéry, Proust, Mallarmé, Laforgue, Gide, Camus, Barthes își pierdeau răsuflarea.”⁹

Scriitorul poate fi considerat ca „instrument de semnalizare, seismograf și mediu de sensibilitate”¹⁰ – pentru a folosi termenii lui Thomas Mann – capabil mai bine decât oricine să descrie simptomele bolilor, încă misterioase, ori să exprime inexprimabilul suferinței. Literatura poate așadar să ajute medicina fie sesizând prin limbaj simptomele, ajutând să se descifreze mesajul lor, corpul exprimând uneori ceea ce cuvintele nu reușesc să spună, fie permițându-și să spună ceea ce societatea respingea. Există, de altminteri, boli rușinoase cărora nu li se spune pe nume, care sunt ascunse, precum sifilisul în secolul al XIX-lea, așa cum există boli „nobile” ca ftizia, care le făcea atât de seducătoare în secolul al XIX-lea pe femeile pictate de Dante Gabriel Rossetti din școala preraphaelită.

O dimensiune legendară se atașază bolilor pentru că ele au rănit sufletele și au semănat groaza în trecut. Ele au devenit metaforele oricărui rău, precum în secolul XX, ciurma sau lepra. Curând, bolnavul se consideră precum cel ales: suferința cea mare, sfânta suferință este cea care face, de exemplu, ca lista geniilor epileptice să fie remarcabilă, de la Alexandru cel Mare la Napoleon, trecând pe la Iulius Cezar și Lordul Byron¹¹, astfel că boala se poate vedea ca un blestem legat de o dizgrație fizică și intelectuală. Scrisul, în acest caz, poate servi ca exorcism pentru că a descrie înseamnă deja a stăpâni, a se distanța, a domina boala, contribuind la îndepărtarea ei, ceea ce explică importanța jurnalelor personale despre boală. Barthes scria astfel: „Izgonesc demonii mei prin cuvinte” sau: „Vocabularul francez este o farmacopee”¹², sau mai mult: „Încăpățânarea de a scrie este o încăpățânare de a vindeca, o asceză și o igienă.”¹³

* Suflarea întretăiată, a respira și a scrie (n.t.).

Totuși, dacă scriitorul a știut să-și exploateze boala, proiectându-se prin intermediul principalelor personaje din romanele sale, nu are el tentația de a o explica, de a depăși stadiul observației clinice și obiective pentru a-i da o dimensiune spirituală? Apare aici întreaga ambivalență a bolii, probă periculoasă desigur, dar poate salutară ca o probă inițiatică unde se poate întâlni moartea, dar din care se poate ieși de asemenea fortificat.

„Boala, într-o primă fază, atacă facultăți vitale, îmbracă o semnificație pozitivă ca provocare, sau mai degrabă vocație pentru existență, prin mobilizare de energii latente“, scrie Georges Gusdorf⁴. Așadar, boala va fi validată ca „euristic vitală, către o sănătate superioară ori sănătate de fier“, precum în opera lui Nietzsche. Gide, a cărui tuberculoză s-a vindecat spontan, a scris:

„Acolo am avut șansa de a mă îmbolnăvi foarte grav, e adevărat, dar de o boală care nu m-a omorât – dimpotrivă – nu m-a slăbit decât pentru o vreme și al cărei limpede rezultat a fost de a mă învăța gustul rarității vieții. Se pare că un organism debil este, pentru primirea de senzații, mai poros, mai transparent, mai tandru, de o receptivitate perfectă. În ciuda bolii, dacă nu din pricina ei, nu eram decât întâmpinare și bucurie.“¹⁵

Fără a crede precum romanticii că boala conferă geniul, putem să credem că ea a stimulat creația. Scrisul a contribuit pe de altă parte la lupta împotriva suferinței a cărei reprezentare interacționează cu însăși boala. Dacă în medicina actuală se consideră prea adesea că există o boală pe de o parte, un medicament *ad hoc* pe de alta, trebuie să ne amintim că esențialul din efortul medicului se limita altădată la diagnostic, legat de dialogul cu pacientul. Această relație triumfiulară între bolnav, medic și Dumnezeu respecta partea de necunoscut și de irațional a oricărei vindecări, parte de necunoscut și de irațional care se minimizează poate prea mult astăzi.

NOTE

1. Actele colocviului *Le Génie du lecteur* au fost publicate într-un număr special al *L'École des lettres*, 1998.

2. Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes* (1856-1893), t.I și II, 1973, Klincksieck, 1992.

* Membru al Academiei Naționale de Medicină

3. *Médecins et Littérateurs*, sub conducerea lui Jean Decottignies și Philippe Bonnefis, *Revue des sciences humaines*, t.I (1985-2) n° 198 și t.II (1987-4) n° 208.

4. *Le Mal et la Maladie, de Maître Eckhart à Thomas Bernhard*, Presses Universitaires de Nancy, 1987.

5. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Garnier-Flammarion, n° 381, 1981.

6. Edmond Rostand, *L'Aiglon*, Gallimard folio, 1996.

7. A cincea întâlnire la Aubrac, sub conducerea lui M. Grausac, Cahier n° 3, collection „Ecrivains découvreurs de montagne“.

8. *La Tuberculose, Parcours imagé*, t.1: Propos de Jacques Chrétien; t.2: Regards de Cyr Voisin, Hauts de France, Éditions, 1995.

9. *Le Souffle coupé, respirer et écrire*, Gallimard, 1984. Vezi de asemenea François-Bernard Michel, *Proust et les écrivains devant la mort*, Grasset, 1995.

10. Thomas Mann, *Le Journal du docteur Faustus*, Christian Bourgois, 1994, p.137.

11. Marie-Thérèse Suttermam, *Dostoïevski et Flaubert, Ecritures de l'épilepsie*, P.U.F., le fil rouge, 1993, p. 99.

12. Citat de Bertrand Poirot-Delpech, *Feuilletons*, 1972-1982, Gallimard 1982, p.166, citat de François-Bernard Michel, *Proust et les écrivains devant la mort*, op. cit., p.174.

13. Antoine Compagnon, „L'entêtement d'écrire“, in *Critique*: „Roland Barthes“, august-septembrie 1982, t.38, n° 423-424, p.671, citat de François-Bernard Michel, *Proust et les écrivains devant la mort*, op. cit., p.174.

14. Georges Gusdorf, *Romantismes*, t.II, Grande Bibliothèque Payot, 1984, 1985, 1993, p. 280.

15. Citat de Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard (Coll. Vocations, VII), 1958, p. 306, și reluat de François-Bernard Michel, *Proust et les écrivains devant la mort*, op. cit., p. 144.

DESTINUL BOLILOR ȘI LITERATURA, EXEMPLUL TUBERCULOZEI

CYR VOISIN*

Ce se poate aștepta, ca medic, de la o confruntare între abordarea clinică a unui scriitor bolnav și creativitatea sa literară? Atât de multe elemente intervin în repercutarea unei stări morbide asupra celui care suferă de ea! Pentru a nu cita decât câteva: natura și impactul organic al agresiunii patologice, degradarea fizică sau intelectuală ce rezultă din aceasta și perturbările vieții cotidiene pe care ea le provoacă, perspectiva unei evoluții favorabile sau aceea a unui deznodământ fatal ineluctabil, atitudinea compătimitoare sau ostilă a celor din preajmă... Trebuie, de asemenea, să se țină seama de diversitatea modalităților de reacție ale bolnavului, dependente de profilul său psihologic, de sensibilitatea sa și de mediul social și cultural în care evoluează... Este evident imposibil să se stabilească o schemă comportamentală unică față de fiecare tip de afecțiune.

Există totuși, pentru o maladie dată, o dimensiune care influențează în mod inevitabil atitudinea intelectuală și afectivă a celui pe care ea îl lovește: evoluția cunoștințelor științifice, diagnostice și terapeutice, care obligă de a reaseza analiza repercutării unei stări patologice în contextul medical care o privește. Tuberculoza oferă în acest domeniu un câmp de observație și de reflecție de neînlocuit, atât prin bogăția literaturii pe care ea a inspirat-o, cât și prin istoria ei, care a dus-o în ceva mai mult de un secol, de la statutul de primă ucigașă a omenirii la cel de maladie în curs de eradicare¹, cel puțin în țările industrializate.

* Membru al Academiei Naționale de Medicină.

Sunt patru etape ale acestui extraordinar destin pe care aş dori să le evoc, în speranţa de a găsi în ele repere utile pentru a situa mai bine influenţa pe care această boală a exercitat-o asupra creativităţii literare a secolelor al XIX-lea şi al XX-lea.

În primii ani ai secolului al XIX-lea, Laennec, observator genial, adept al metodei anatomo-clinice, scoate din cadrul confuz al maladiilor cronice ale aparatului respirator „ftizia tuberculoasă“, caracterizată prin prezenţa leziunilor anatomice particulare, „tuberculi“, în diferite stadii ale evoluţiei lor. Răspunzătoare în Europa de 15 la 20% a mortalităţii generale, această boală, cunoscută din antichitate, îi atinge de preferinţă pe copiii de vârstă mică, pe adolescenţi şi pe adulţii tineri. Ea bântuie mai ales în cartierele populare unde domnesc condiţii de igienă deplorabile, legate de exodul rural către oraşele industriale, dar nu cruţă clasele înstărite şi mediile intelectuale şi artistice...

Nu se cunoaşte originea ei. În ţările mediteraneene este socotită contagioasă: George Sand şi Chopin la Mallorca, Chateaubriand şi madame de Beaumont la Roma, vor fi victimele indignate de măsurile luate în Spania şi în Italia pentru a evita transmiterea bolii: distrugerea aşternutului de pat al ftizicilor, refuzul de a li se da o trăsură, cerere de despăgubire pentru a tencui din nou casele unde au fost primiţi. În Franţa, se respinge cu putere această ipoteză, preferându-se aceea a unei transmiteri ereditare. Se descriu cu lux de amănunte caracteristicile copiilor şi adolescenţilor eredo-tuberculoşi, fiinţe fragile şi delicate, cu trăsături fine, cu păr frumos, cu activitate fizică redusă, dar cu o inteligenţă vie şi cu o maturitate precoce, înzestraţi pentru arte şi dotaţi cu o aptitudine specială de a înţelege şi a simţi. După Laennec, bolnavii aparţinând acestui morfotip „par să datoreze originea maladiei lor întristărilor“. „Printre cauzele întâmplătoare ale ftiziei, eu nu cunosc nimic mai sigur decât pasiunile triste, când sunt adânci şi de lungă durată“, afirmă doctorul. La originea acestora se evocă dispariţia unei fiinţe dragi, suferinţele iubirii, văduvia, despărţirile, conflictele familiale, ambiţiile înşelate, refulările, situaţii frecvent regăsite în romanele şi piesele de teatru din epoca în care tuberculoza este implicată². În cursul anilor, alte sugestii vor fi avansate, la fel de imprecise: diateză dobândită, spontaneitate morbidă, degenerescenţă spontană a organismului sub influenţa frigului, umidităţii, prafului, oboselii, denutriţiei, epuizării rasei, „cuvinte golite de sens care aveau un farmec îmbătător pentru maeştrii cei mai reputaţi ai medicinei de atunci“, va ironiza E. Rist în 1927.

În această perioadă romantică, ftizia lovește greu pe scriitori, poeți, muzicieni, pictori, actori³. Simptomatologia ei este descrisă cu lux de amănunte: stare de oboseală, slăbire progresivă, tuse neîncetată, sudori în timpul nopții, pete de sânge pe batistă... Medicii nu dispun decât de auscultare pentru a stabili diagnosticul lor și ezită să pronunțe dintr-o dată cuvântul ftizie, considerat ca o sentință de moarte anunțată. Nu există nici un tratament specific, singurul la care se recurge, rezervat claselor înstărite, este odihna, aerul tare, supraalimentarea, care asigură o ameliorare pasageră, bucuros primită ca o promisiune, dacă nu o certitudine de vindecare. Bolnavul își recapătă atunci optimismul, concepe noi proiecte, desfășoară o activitate debordantă, chiar nestăvilită, o grabă de a trăi... Dar, după câteva săptămâni sau câteva luni, simptomatologia reapare, obligând la o nouă perioadă de repaos, mai exigentă și prelungită. Astfel se succed perioade de viață trepidantă și recăderi, cu agravarea tusei, a expectorației, a scuipărilor de sânge și slăbire progresivă.

Boală nedureroasă, tuberculoza păstrează intacte calitățile intelectuale, emotive și creative, lungile perioade de inactivitate fizică, favorizând introspecția, imaginația, proiectele, într-un climat de atenție compătimitoare a celor din preajmă în fața destinului dramatic al unor bărbați tineri și femei tinere, cu un viitor strălucit sau atinși în plină glorie. Starea de sănătate degradându-se, moartea este așteptată cu fatalism, acceptată fără revoltă, adesea precedată de o perioadă de euforie, cum descriu numeroasele relatări despre ultimele zile ale scriitorilor, poeților, muzicienilor sau actorilor ftizici. O moarte poetică, romantică, precum cea a Mariei Duplessis imortalizată în *Dama cu camelii*, ca a lui Chopin, a Mariei Bașkirțev și a atâtor altora...

În 1865 se deschide, în indiferența generală, o a doua perioadă a istoriei tuberculozei. Medicul francez Villemin demonstrează caracterul transmisibil al maladiei, prin injectare de țesut tuberculos uman la animal. Această descoperire fundamentală nu este reținută decât de o minoritate a corpului medical, majoritatea rămânând atașată teoriei ereditare. Originea infecțioasă va fi definitiv stabilită în 1882, odată cu descoperirea bacilului tuberculos de către germanul Robert Koch. „De acum înainte“, scrie acesta din urmă, în memoriul său științific original, „nu mai avem de-a face cu ceva vag și nedeterminat, suntem în prezența unui parazit vizibil și tangibil căruia îi cunoaștem în parte condițiile de existență... Rezultă că trebuie, înainte de toate, să ne consacram în întregime secării surselor de unde provine infecția. Una dintre aceste surse, și principala, este expectorația ftizicului.“

Tuberculoza este așadar o boală contagioasă și fizicul, o amenințare de contaminare pentru cei din preajma sa. Ar putea exista temerea că aceste noțiuni trezesc la bolnavi angoasă, ori un sentiment de culpabilitate. Nu este așa: descoperirea lui Koch suscită puțin interes și Academia de Medicină, deși convinsă de originea infecțioasă a bolii, ezită să difuzeze în rândul marelui public noțiunea de contagiozitate, de teamă să nu declanșeze o mișcare necontrolabilă de tuberculofobie: „Dacă cruciada întreprinsă trebuia să facă din tuberculos un ciumat, un obiect de teamă și de repulsie în jurul căruia se face vid, pe care îl îngroapă de viu într-o leproserie, ar fi preferabil atunci, pentru onoarea omului, să se renunțe la luptă decât să se comită această nemernicie.“, scrie Weill-Mantou în 1903. Fapt curios, această dublă teamă de contaminare și de tuberculofobie nu transpare în operele literare ale epocii, atitudine care contrastează cu cea adoptată față de sifilis, despre care se cunoștea transmiterea inter-umană din Evul Mediu.⁴

Cam până prin 1900, nu e luată nici o măsură destinată să prevină contaminarea celor din preajma fizicilor. Autoritățile publice sunt nepăsătoare față de problema prevenirii maladiei și abia în 1902, așadar douăzeci de ani după descoperirea lui Koch, va fi creată o „Comisie însărcinată să studieze mijloacele de combatere a propagării tuberculozei“. Mor în acest timp de tuberculoză în jur de 150 000 de persoane, în fiecare an, în Franța, și se numără de la 400 la 500 000 de bolnavi atinși de tuberculoză activă. Singurele măsuri de educare a publicului sunt conduse de o mână de oameni – medici, igienişti și filantropi – convinși de urgența de a acționa, și care iau inițiativa de a crea mai întâi la Lille⁵, apoi la Paris, la Lyon, la Rouen, la Bordeaux și în câteva alte orașe din Franța, dispensare de profilaxie a tuberculozei, preluând pe tuberculoși, instruindu-i asupra riscurilor la care îi expun pe cei din preajma lor, ajutându-i să depășească acest pericol. Astfel, se pune în aplicare o politică de informare largă asupra pericolelor de a scuipa pe stradă, în grădinile publice, în mijloacele de transport, în cabarete, în locurile publice, prin difuzarea de afișe mici și de cărți poștale, prin organizarea de conferințe, plasarea de scuipătoare colective...⁶

Nu există încă nici un tratament activ al bolii, ceea ce lasă câmp liber unui șarlatanism nerușinat, denunțat cu vigoare de autoritățile medicale ale epocii, dar susținut de opinia publică, sensibilă la orice anunț de „Victorie asupra tuberculozei“, și larg tolerat de autoritățile judiciare. Singura tactică terapeutică asigurând o ameliorare trecătoare este cura de odihnă, de aer, și de supraalimentare în mediul sanatorial. În Germania, organismele de

asigurări sociale înmulțesc stabilimentele de primire pentru tuberculoși, pe când în Franța, unde nu se dispune de aceleași resurse financiare, preferința este dată unei politici de prevenție dusă de dispensare, considerând „mai caritabil de a pune parapete de-a lungul podurilor decât de a veni în ajutorul celor care au căzut în râu“.

Dar, clasele înstărite pot beneficia de un sejur în sanatoriile private care s-au înmulțit în locuri agreabile, în Elveția în special, unde o veritabilă industrie sanitară se dezvoltă rapid. Acolo se vor situa o mulțime de romane consacrate tuberculozei, și cel mai cunoscut dintre ele, *Muntele vrăjit*. Unele dintre aceste stabilimente sunt case de cură serioase, unde bolnavul este supus unui repaus strict și unei igiene de viață riguroase, dar altele se înrudesesc mai mult cu hotelurile turistice decât cu stabilimente de îngrijiri: instalate de preferință în vârf de munte, amestecul persoanelor de ambe sexe și inactivitatea ajutând; acolo domnește un climat cu plăcere frivol, unde se încearcă a uita de boală și de amenințarea de moarte pe care ea o reprezintă.

Această adunare de bolnavi cu totul privilegiați, trăind în comun timp de luni și câteodată ani, ferți de constrângerile obișnuite ale existenței, îi pasionează pe medici și romancieri, care găsesc acolo un câmp de observație psihologică și comportamentală extraordinară. Teze, numeroase publicații medicale analizează psihologia și comportamentele bolnavilor⁷. Se subliniază optimismul lor obișnuit, atribuit caracterului nedureros al maladiei. Fizicul în mediul sanatorial păstrează obiceiurile sale, nu are grijă de sine câtuși de puțin, comite imprudențe. Incitat să respecte anumite reguli igienice, el face acest lucru fără să protesteze, dar fără zel deosebit. Dar unii, firește, neurastenici sau melancolici, își văd pesimismul agravat. Tuberculosul este egoist, nu se gândește decât la el, și prezintă bucurios o „hiperexcitabilitate“ care se traduce printr-o activitate fizică și intelectuală debordantă de cum se simte mai bine, o viață dereglată cu plăcere, pentru a-și dovedi că el își păstrează toate putințele sale. Frapați de frecvența tuberculozei la scriitori, muzicieni, pictori, doctorii își pun întrebări asupra influenței maladiei asupra creativității artistice și literare⁸. Ei se interesează deopotrivă asupra comportamentului sentimental și sexual al tuberculoșilor: romanul lui Michel Corday, *Les Embrasés*^{*}, a cărui temă este viața afectivă a tuberculoșilor în sanatoriu, este punctul de plecare al unei anchete lansate în

* Pătimașii (n.t.).

rândul ftiziologilor epocii de către doctorul Cabanes⁹, director la *Chronique médicale, revue de médecine historique, littéraire et anecdotique*, asupra temei „tuberculoza pulmonară dezvoltă ea facultățile afective, fie sentimentele, fie genetice, ale celor atinși de ea?” Optsprezece personalități medicale au răspuns la această anchetă, concluzia lor cvasi unanimă fiind că „pasiunea arzătoare” nu este legată de o acțiune directă sau indirectă a bacilului Koch asupra centrilor nervoși ce reglează activitatea genetică a fizicilor, ci mult mai mult de inactivitatea care li se impune.

În anii care preced primul război mondial progresele sensibile se conturează în preluarea medicală a tuberculozei pulmonare: examenul radiologic al toracelui, pus la punct de Beclere în 1897, facilitează diagnosticul și supravegherea, și au loc primele tentative de colapsoterapie cu pneumotorax sau toracoplastie (deschiderea chirurgicală a peretelui toracic în fața leziunilor tuberculoase) lăsând să se întrevadă posibilitatea de vindecare a unei boli în general considerată ca incurabilă.

Războiul din 1914–1918 exercită în mod ciudat o dublă influență contradictorie asupra evoluției bolii: el determină, în toate țările europene beligerante, o creștere sensibilă a mortalității tuberculoase, dar declanșează în schimb o nouă conștiință politică asupra gravității flagelului. În momentul în care victoria a fost dobândită, un extraordinar avânt se conturează. Din 1916, pe tot teritoriul, generalizarea dispensarelor de tip Calmette asigură o mai bună preluare a tuberculoșilor. O misiune americană, Misiunea Rockefeller, ajută la instalarea dispensarelor. Un comitet național contra tuberculozei a format o rețea de comitete departamentale ce desfășoară educația populară, lansează campanii de prevenire anuale și contribuie la generalizarea vaccinării BCG de curând pusă în practică. Tuberculoza a devenit cauză națională, prima consacrată unei probleme de sănătate publică¹⁰.

În același timp, sanatoriile se înmulțesc, numărul de paturi disponibile trecând de la o mie în 1914 la peste 25000 în 1939. Este vorba acum de stabilimente de îngrijiri perfect echipate, dispunând de instalații radiologice, capabile de a aplica noile metode de colapsoterapie medicală sau chirurgicală. Aceste tehnici constrângătoare și adesea mutilante nu pot fi aplicate tuturor bolnavilor și nu sunt de o eficacitate constantă, dar au într-un număr mare de cazuri șanse de vindecări durabile, cu reluarea unei vieți active, facilitată la nevoie de o reeducare fizică și o readaptare profesională. Ele necesită de obicei un sejur prelungit în mediul sanatorial unde ambianța s-a schimbat mult. Desigur, există totdeauna sanatorii pentru persoane

bogate, dar ca regulă generală, noile sanatorii sunt locuri de îngrijire unde domnește o disciplină strictă: cure de odihnă zilnice obligatorii, supraveghere atentă a evoluției clinice radiologice și bacteriologice, igienă de viață fără cusur, și bineînțeles, supunere la directivele terapeutice.

Pentru cei care intră în aceste stabilimente, în general bărbați tineri sau femei tinere de douăzeci până la patruzeci de ani, în puterea vârstei, diagnosticul de tuberculoză rămâne o probă redutabilă: ruptură a legăturilor familiale, dezrădăcinare, oprire a activității pentru mai mulți ani, punere sub semnul îndoielii a proiectelor, și perspectiva unei lungi maladii cu deznodământ nesigur. Dintre acești „captivi”, după expresia lui Kessel, unii se instalează în boală, alții evoluează către misticism, alții chiar spre depresie. Dar pentru cei mai mulți, viața colectivă, odihna forțată, depărtarea de problemele zilnice, ameliorarea stării generale trezesc optimismul. Se nasc poli de interes, se leagă prietenii, se infiripă legături fără să se revină la „pătimașii” de la începutul secolului. Cum amintește F. Dumarest¹¹, fondator al stațiunii Hauteville: „Adevărul foarte simplu este că o grupare de ființe din cele două sexe, compusă în majoritate din oameni tineri, ținuți la continență, trăind în comun, mult timp neocupați, bine hrăniți și având attributele exterioare ale sănătății, manifestă pretutindeni aceeași tendință, care este cea mai firească dintre toate”. Este vremea lui *Siloe* și a multor alte opere romanești.

Anumite stabilimente primesc în majoritate studenți și tineri intelectuali – Saint-Hilaire du Touvet și Plateau d’Assy de exemplu. Contactele care se dezvoltă acolo, în climatul de izolare și de odihnă forțată pe care îl impune tratamentul bolii, departe de grijile vieții cotidiene, favorizează reflecția și introspecția, dar și imaginația și creativitatea. Există acolo biblioteci bine înzestrate, se organizează conferințe și seri muzicale, se nasc reviste împreună cu rubricile lor literare, filosofice, sociale, științifice, artistice.

Sigur, se moare încă în mediul sanatorial, dar există pentru mulți o reală speranță de a regăsi o viață reală cu prețul unui tratament constrângător și lung. Vindecarea obținută, boala rămâne totuși o preocupare: sechelele sale și cele ale tratamentelor colapsoterapice pe care ea le-a necesitat reprezintă sursele unui handicap fizic ce se agravează cu timpul, și riscul de revenire a bolii constituie o amenințare permanentă, situație care se repercutează, inevitabil, asupra orientării vieții și asupra operei celor pe care tuberculoza i-a lovit, cum o demonstrează cariera literară a lui Barthes și a lui Camus¹².

În 1939, tuberculoza este încă o problemă majoră a sănătății publice, răspunzătoare de aproape 40000 decese pe an. Dar se poate spera, pe bună dreptate, că reculul bolii, deși lent, se va confirma în anii ce vor urma.

Al doilea război mondial compromise, vreme de 6 ani, acest avânt. În 1945, ministrul Sănătății elaborează un nou plan care se înscrie în linia hotărârilor luate în perioada dintre cele două războaie.

În această perioadă se comunică descoperirea, în Statele Unite, a unui antibiotic deosebit de activ asupra bacilului tuberculos, streptomycină. Eficacitatea acestui nou medicament este surprinzătoare: el asigură vindecarea, până la inimaginabil, a tuberculozelor acute și a complicației lor totdeauna mortale, meningita tuberculoasă. Rezultatele sunt mai puțin spectaculoase în tuberculozele cronice, din cauza dezvoltării rezistenței bacilului în tratamentele prelungite, dar foarte repede, descoperirea altor substanțe antituberculoase și utilizarea lor în combinație cu streptomycină permite să se depășească această dificultate. Eficacitatea și simplitatea aplicării acestor noi tratamente bulversează tratarea tuberculozei și diminuează riscul contaminării anturajului. Mortalitatea și morbiditatea scad rapid, și din 1959, mai puțin de cincisprezece ani după descoperirea streptomicinei, specialiștii americani se reunesc asupra temei *Approach to zero for tuberculosis**.

Indicatorii epidemiologici deschid perspectiva unei dispariții posibile a maladiei, totuși cu această rezervă: „dacă ocazia de a termina cu tuberculoza nu este folosită acum, ea poate fi definitiv pierdută. Medicațiile eficace astăzi trebuie să fie larg utilizate, înainte ca bacilul tuberculos să dezvolte o rezistență față de aceste medicamente. Dacă nu, în cadrul unei populații sensibile, maladia se poate dezvolta din nou, la un punct care sfidează orice control.”

În țările ce dispuneau de un sistem de sănătate eficace și de mijloace financiare suficiente, acest avertisment este înțeles: tuberculoza corect tratată cunoaște acolo un recul constant. Eradicarea sa este practic dobândită la începutul anilor 1980 în Danemarca și în Olanda și poate fi pe bună dreptate sperată într-un interval de zece ani în Statele Unite și Europa de Vest, cu prețul unei politici de sănătate vigilente. Dar tuberculoza persistă, neliniștitoare, cu toate eforturile organismelor de sănătate internaționale, în țările în curs de dezvoltare, în lipsă de organizare și de mijloace.

* Aproximare de zero pentru tuberculoză (n.t.).

În toată această perioadă, percepția bolii s-a modificat profund. Constrângerile terapeutice pe care le impunea au dispărut: în cei zece, cincisprezece ani care s-au succedat descoperirii streptomicinei, pneumotoraxul terapeutic este abandonat, indicațiile toracoplastiei se reduc, sanatoriile pierd clientela lor și se reconvertesc. Persistă doar câteva stabilimente ce primesc bolnavi defavorizați din punct de vedere social și cărora A. Boudard le descrie ambianța foarte specială, foarte depărtată de aceea a sanatoriilor de la începutul secolului sau dintre cele două războaie. La fel, consecințele materiale, morale, psihologice și afective care determinau tuberculoza înainte de epoca antibiotică s-au șters și odată cu ele și locul pe care îl ocupase maladia în creativitatea literară.

1985... organismele de sănătate publică din Statele Unite, și după ele cele din Europa de Vest, semnalează că linia curbă regulat descrescătoare a noilor cazuri de tuberculoză se stabilizează, apoi se înfiripă o reurcare. Curând ziarele se emoționează de „marea întoarcere” a bolii, informațiile alarmiste se înmulțesc cu atât mai mult cu cât se semnalează apariția de focare epidemice de tuberculoză rezistente la antibiotice... Explicațiile sunt numeroase: apariția SIDA, care slăbește rezistența organismului și facilitează dezvoltarea de leziuni rapid evolutive și foarte contagioase, insuficiența luării în primire sanitară în suburbiile marilor orașe, criza economică, marea sărăcie, imigrația clandestină...

Această alertă este rapid stăpânită în țările industrializate, cu un sistem de sănătate performant. Dar ea atinge și țările în curs de dezvoltare, Africa subsahariană și Africa de Sud, Asia de Sud-Est, China, țările Europei de Est... Tuberculoza omoară astăzi aproape trei milioane de persoane în fiecare an în lume și rămâne unul dintre marile flageluri sanitare ale epocii noastre. Ea formează împreună cu SIDA un „cuplu blestemat”, cu atât mai neliniștitor cu cât dezvoltarea rezistenței bacilului tuberculos la antibiotice se confirmă an de an....

„Viitorul” tuberculozei pare asigurat... Va trezi ea noi vocații literare?

NOTE

1. A se vedea Courty Ch., *Grandeur et déclin d'une maladie, La tuberculose au cours des âges*, Le petit Édit, Suresnes, 1972; Voisin C., *La Tuberculose, parcours imagé*, t. II: „Regards sur la tuberculose en France de 1900 à nos jours” Hauts de France Édit, 1995.

2. A se vedea P. Frey- Ragu J., „L'importance du facteur moral chez l'adulte et chez l'enfant dans l'éclatement de la tuberculose pulmonaire“, *Presse médicale* 1930 (57), pp. 962-965.

3. A se vedea Chevrolet P., *Essai sur la psychologie du tuberculeux pulmonaire*, teză de doctorat în medicină, Paris, Vigot Frères Édit, 1918; Laignel-Lavastine „La psychologie des tuberculeux“, *Revue de Médecine*, 1907, p. 27, pp. 237-275.

4. În 1905, Eugène Brioux prezenta o piesă de teatru cu titlul semnificativ *Les Avariés*, unde stigmatiza atitudinea unui sifilitic care, în ciuda avertizărilor medicului său, se căsătorește, își contamina soția, determinând infectarea fetiței care se naște din această unire și infectarea doicei. Brioux dedica lucrarea sa dramatică profesorului Fournier, pe atunci autoritatea în sifilografie, în acești termeni: „Cred împreună cu dumneavoastră că sifilisul va pierde considerabil din gravitatea sa când se va îndrăzni să se vorbească deschis despre o boală care nu este nici o rușine, nici o pedeapsă, și când cei care vor fi atinși de ea, știind ce nenorociri pot propaga, vor cunoaște mai bine îndatoririle lor către ceilalți și către ei înșiși.“

5. Primul dispensar de profilaxie a tuberculozei a fost creat la Lille de către A. Calmette în 1901. Acolo se luau în primire tuberculoșii orașului, se educău asupra riscurilor contaminării, a căror lenjerie se dezinfecta, se supravegheau familiile acestora, iar lor li se acorda ajutor social și alimentar.

6. A se vedea Voisin C., *La Tuberculose, parcours imagé*, op. cit.

7. A se vedea Béraud M., *Essai sur la psychologie des tuberculeux*, teză de doctorat în medicină, Lyon, 1902; Chevrolet P., *Essai sur la psychologie du tuberculeux pulmonaire*, op. cit.; Laignel-Lavastine, „La psychologie des tuberculeux“ art. cit.

8. A se vedea Chevrolet P., *Essai sur la psychologie du tuberculeux pulmonaire*, op. cit.; Laignel-Lavastine, „La psychologie des tuberculeux“, art. cit.

9. A se vedea Cabanes, *La tuberculose dans le roman: la genèse des Embrasés*, expusă de autor (urmată de rezultate ale anchetei „tuberculoșii sunt pătimiși“), în *La Chronique médicale*, 1902, p. 9, pp. 677-709.

10. A se vedea Voisin C., *La Tuberculose, parcours imagé...*, op. cit.

11. A se vedea Dumarest F., *La vie hygiénique du tuberculeux*; Doin, Paris, 1948.

12. A se vedea Michel F. B., *Le Souffle coupé*, Paris, Gallimard, 1984.

IMAGINEA BOLII LA BAUDELAIRE

THIERRY ORFILA*

Charles Baudelaire a purtat în corpul său semnele a ceea ce el numea în același timp „Binecuvântarea” sa și blestemul său, condiția sa de poet exilat în timp. Poate s-ar putea vorbi chiar de stigmat, pentru această ființă care caută martiriul mai mult sau mai puțin conștient. De fapt, formele bolii dobândesc la el o alură de autopedepsire: el contractează sifilisul de la o prostituată, el se îmbată cu vin și mai ales cu opiu ceea ce-l duce la toxicomanie, toate aceste acțiuni care ar fi putut – sau ar fi trebuit, după propriile sale remușcări – să fie stăpânite. Totuși, Baudelaire se comportă ca și cum dorea să se sinucidă la foc lent. E ceea ce resimte el sub forma maladivă a plictiselii pe care o numește cu un termen novator „spleen”. Patologia melancolicului este deci în centrul operei sale. Astfel boala apare în creațiile sale în cadrul temelor depravării, paraliziei, căderii, chiar nebuniei. Apoi, ca ultimă scăpare, el se gândește la singurul sfârșit veritabil al calvarului său, moartea.

Starea maladivă a lui Baudelaire a crescut cu timpul. La Paris, eliberat dintr-un internat la optsprezece ani, începe viața sa de boem și contractează blenoragie, constatată din noiembrie 1839. Poate fi însă vorba de sifilis, deoarece confuziile de diagnostic sunt posibile între aceste două maladii. De exemplu, șancrul provocat de sifilis dispare spontan în treizeci, patruzeci de zile aproximativ și poate lăsa să se creadă într-o vindecare, chiar dacă sifilisul rămâne într-o stare latentă. Vorbind despre aceasta, Ernest Prarond, unul dintre prietenii din tinerețe ai poetului¹, evoca figura Sarei, o prostituată evreică: „Înainte de plecarea în India avea o relație cu o evreică. Nu mai știu

* Universitatea din Nantes.

numele ei, Sara, cred. Bandelaire îi spunea Louchette. Ea stătea pe strada Sfântul Anton². Prarond adăuga că poemul *O noapte când am fost lângă o teribilă evreică*, precum și *Tu vei pune întregul univers în iatacul tău* au fost inspirate din această întâlnire cu prostituția.

Anii care se scurg până la majoratul său, adică 9 aprilie 1842, sunt cei ai alegerii poeziei și înfruntării familiei din pricina ei, apoi a întregii societăți, considerată destul de repede ca o reprezentare a materialismului și a vulgarității. Sartre insistă asupra smintelii care îl face pe Baudelaire să basculeze de partea revoltaților și damnaților. Se poate spune că această sminteală este sursa tuturor bolilor poetului, începând cu formele diverse ale plictiselii. Baudelaire caută atunci mijloace de a uita și se predă fanteziilor hașişului în celebrul hotel al lui Lauzun, sau în hotelul Pimodan, care vede defilând sub balcoanele sale ornate pe Balzac, Nerval, Gautier sau Liszt. El gustă de asemeni din „dulceața verde“ în mansarda prietenului său Louis Ménard, viitor traducător de cărți ermetiste. Destul de repede, Baudelaire consumă opiumul, mai întâi ca remediu la sifilisul ce-i fusese constatat. Sifilisul era atunci puțin cunoscut. El comportă trei mari cicluri de evoluție, în timpul cărora poate să simuleze un număr mare de afecțiuni ce duc la erori de diagnostic. Baudelaire va crede timp de câțiva ani că este „complet vindecat“³. Dar nu e vorba decât de atenuări. Aceste faze sunt, pe de altă parte, una dintre cauzele răspândirii bolii prin contaminare involuntară. Philippe Ricord scrie, în 1838, un *Traité pratique des maladies vénériennes*, în care deosebește blenoragia de sifilis, dar unde susține că „leziunile secundare ale celui din urmă nu sunt contagioase“⁴. Acest practician recomandă consumarea mercurului și iodurii de potasiu în îngrijirea bolii și pentru a combate influența dureroasă a mercurului cu opiu. Microbul nu a fost autentificat decât în 1905, de Schaudinn și Hoffmann, sub numele de *Treponema pallidum*. La mijlocul secolului al XIX-lea sifilisul putea să ducă la toxicomanie.

Baudelaire a fost una dintre victimele acestui angrenaj. Spirala era cu atât mai vertiginoasă la el cu cât uzura prin microb și prin toxice era agravată prin vin. Așadar, afecțiunea sifilitică provoacă apariții mai mult sau mai puțin brutale în viața poetului. La Dijon în 1849–1850, el notează, „o nouă explozie“, „iarăși alinată“. La 6 mai 1861, el îi mărturisește mamei sale: „Ea revine și capătă o formă nouă, pete pe piele, și o moleșală extraordinară în toate articulațiile“⁵. El adaugă pentru a o liniști pe mama sa, extrem de îngrijorată pentru el: „Tu crezi poate că o să am oasele cariate în opt zile.

Sunt oameni care trăiesc șaizeci de ani cu sângele infectat. Dar pe mine ceea ce mă sperie nu este decât melancolia pe care aceasta mi-o provoacă“.

Baudelaire nu va trăi decât șase ani în urma acestei scrisori. Corespondența pe care o trimite din exilul său belgian este plină din nou de griji de sănătate care devin obsesive. El se plânge și de opiu, dar trebuie să asociem aceste plângeri cu implicarea temperamentului însuși a poetului, care se referă la teoria aristotelică a celor patru umori și invocă, precum orice saturnian, influența colerică și melancolică: „Am fost bolnav, foarte bolnav. Amețeli și vărsături timp de trei zile. A trebuit să mă întind pe spate timp de trei zile, căci chiar chircit la pământ, cădeam, capul antrenând corpul. Cred că era o amețire a bilei. Doctorul nu-mi recomandă decât apa de Vichy; și nu am o lețcaie⁶!“

De altfel, sifilisul este o boală degradantă pentru spiritul aristocratic, pentru un dandy cum era Baudelaire. Susan Sontag pare să remarce în mod corect: „Se înțelegea de la sine că sifilisul era o boală oribilă dar, care în plus, este și degradantă și vulgară. Adversarii democrației o foloseau de fiecare dată când voiau să stigmatizeze profanările născute într-o epocă egalitară.“ Ea citează extrasul următor din eseu *Sur la Belgique*: „Noi avem cu toții spiritul republican în vene ca sifilisul în oase – suntem democratizați și sifilizați⁷.“

Poetul este deci împins spre extremitățile suferinței de propriul corp care îl părăsește cu viclenie. Căderea este trăită nu numai pe plan moral, dar și foarte concret, în acest schelet șovăitor, care nu se mai ține pe picioare.

În fine, către 15 martie 1866, el se duce la Namur împreună cu Poulet-Malassis și Félicien Rops. Dar își pierde cunoștința și cade pe o treaptă în interiorul catedralei. Afazia se declanșează repede. El își va sfârși viața pe jumătate paralizat. Paralizia este efectiv o consecință posibilă a unui sifilis nervos netratat.

Trebuie să ne imaginăm, pentru a reveni la texte, starea de spirit a acestei ființe pentru care corpul era sursă de suferințe și de păcate. Opera, ea însăși, poartă semnele acestui contact cvasipermanent cu boala. Încă din dedicație, *Florile răului* devin „aceste flori maladive⁸“, al căror parfum este nu numai cel al infernului, dar și cel al spitalului. Când el se adresează doamnei Sabatier, în căutarea unei reversibilități împrumutate de la Joseph de Maistre, el cere sănătate muzei sale, sănătate care îl va face să iasă din „azilul palid“ unde rătăcește în exil⁹.

Această imagine capătă o dimensiune vizionară în *Amurgul*¹⁰ unde spitalul devine un simbol al vieții pe pământ. El este asociat lumii nocturne care este, pentru Baudelaire, universul satanic, în contrast cu lumina angelică. Poetul prelungește această idee în *Le Spleen de Paris*, unde scrie:

„Această viață este un spital unde fiecare bolnav este posedat de dorința de a schimba patul. Unul ar vrea să sufere în fața sobei, iar un altul crede că se va vindeca lângă fereastră”¹¹.

Împreună cu imaginea închisorii, spitalul este așadar una dintre marile reprezentări ale lumii după Baudelaire. Totuși, această simbolistică, se poate observa, intervine cel mai adesea și mai viguros în poemele în proză, adică într-un ciclu mai tardiv, în jurul anilor 1860. Probabil contactul cotidian cu boala, în acești ani când poetul se apropie de moarte, a făcut imaginea spitalului mai pregnantă în ochii săi.

În interiorul acestui univers închis și bolnăvicios, cititorul întâlnește figurile cele mai caracteristice și cele mai marcante ale degradării fizice și morale. Pe plan fizic, se văd monstruozități, se respiră o atmosferă de morbiditate, se presimte o voracitate permanentă, o putrezire lentă, o otrăvire vicleană, iar distrugerea totală e redată prin simbolurile sterilității.

De fapt, monștii populează poeziile lui Charles Baudelaire. În *Binecuvântare*, raporturile între mamă și fiul ei sunt înfiorător de crude. Mama pare să locuiască într-o leproserie și ea îl numește pe fiul ei „acest monstru pipernicit”¹². Demonstrativul peiorativ și caracterizarea grotescă întăresc oroarea celei ce a zămislit față de propria ei creatură. În același timp alți monștri parcurg uriașul spital al operei baudelairiene. Poetul este fascinat de diformitatea fizică sau de infirmitate. Într-o viziune alegorică, el îi vede defilând pe *Cei șapte bătrâni*:

„Ăști șapte monștri hidoși aveau aerul etern”¹³.

În fața acestui spectacol pe cât de oribil, pe atât de incomprehensibil, poetul ne propune o viziune a timpului și deci a degradării fizice căci el știe să-i dea amploarea și înălțimea necesare imaginației. Nu e vorba numai de o descriere a unui bătrân, ci și de o percepere a anilor ce se scurg, toți identici și imperturbabili, ca o constatare asupra realității funebre a corpului, cu nimic demn decât un animal, și chiar umilit la rang de „patruped infirm”. Pateticul situației nu scapă poetului care repetă parțial procedeul din *Bătrânele*¹⁴ și, într-o anumită măsură, subiectul din *Orbii*¹⁵.

Întreaga societate este victimă într-o viziune global disprețuitoare, a decadenței corpurilor:

„O! monstruoziități plângându-și veșmântul!

O! caraghioase trunchiuri! torsuri bune de măști!

O! sărmâne trupuri răsucite, jigărite, burduhoase ori neputincioase,

Zeul Utilului, implacabil și senin,

Copii, să le-n feșe-n feșele lor de dangăt de clopot!¹⁶“

Baudelaire demonstrează prin versurile sale credința într-o decadență a moravurilor pe care o dezvoltă în mai multe texte, de pildă în *Sclipiri*. Din antichitate omenirea a văzut o lentă și mecanică slăbire a spiritualității ei în folosul materialismului a cărui americanizare trăită în secolul al XIX-lea este, pentru poet, rezultatul poate fatal. Acest proces milenar seamănă în mecanismul său cu demersul celor șapte bătrâni întorși pe pământ.

În acest spital care este pământul se respiră de asemenea o atmosferă morbidă. Imaginea scheletului devine în mod necesar un element recurent al acestui univers. De exemplu în *Dans macrabru* ne este înfățișat sub aspectul său fantastic, iar în *Schelet plugar* într-o formă mai alegorică. Vecină cu scheletul, imaginea cadavrului este la fel de frecventă. Degradarea fizică este adesea asociată la Baudelaire cu imagini de voracitate. Trei figuri domină așadar: cele ale vampirului, viermelui și corbului. Primul este subiectul mai multor poezii, precum *Metamorfozele vampirului*, unde poetul sugerează senzația masochistă a victimei¹⁷.

În perspectiva autodistrugerii care este cea a poetului, sângele este imediat devorat de către un dușman misterios, iar vampirul nu este decât o figură tradițională, care zace în străfundul ființei și care își capătă forță în senzația acută a timpului care trece. Această scurgere de ore este asociată într-un mod deosebit de revelator cu scurgerea sângelui, în „Izvorul de sânge”¹⁸.

O altă figură a voracității și a timpului este viermele. Viermele este mai curând rozător decât devorator în opera lui Baudelaire, dar caracterizările sale par încă mai respingătoare decât cele ale vampirului. Viermele este asociat corbului în *Mortul vesel*, unde aspectul sinucigaș al poetului apare în mod mai clar¹⁹.

Când este vorba nu numai de a devora, ci și de a devora rămășițele putrede, atunci dezgustul este mai puternic. Corbii se regăsesc în această ipostază în *Călătorie în Cythera*²⁰.

Totuși poezia care dezvoltă în amănunt motivul putreziciunii este *Stârvul*, unde jocul asupra pulsărilor de viață și moarte este prilejul unui melanj de impresii paradoxale, amestecate cu groază și fascinație.

Nu depărtate de putreziciune imaginile de otrăvire se înmulțesc și ele. Baudelaire evocă *Ghearele dragostei, otrăvurile tripoului*²¹.

În *Otrava*, el aspiră la săruturi a căror salivă este o mușcătură și care sugerează veninul șarpelui:

„Toate acestea nu merită strașnica minune

A salivei tale care mușcă”²².

Legătura sado-masochistă este reînnoită special pentru doamna Sabatier, în *Celei prea-vesele*, unde poetul intenționează să „picure” veninul său pe „buzele” amantei²³. Dacă interpretarea sifilitică este conștientă sau inconștientă din partea poetului, ea există cu certitudine în aceste versuri unde legătura sadică cu ființa iubită este împinsă la extrem.

Rezultatul degradării fizice, sterilitatea încheie ciclul corpului distrus prezentându-l incapabil de a se regenera. Mai multe poezii descriu o atmosferă de neant glacial, ca *De Profundis clamavi*²⁴. Dar Baudelaire aplică această sterilitate corpului, în special corpului feminin. Idealul său de frumusețe este mineral, așa cum o dovedește *Frumusețea*, încât femeia visată este și ea o creatură fără descendență, izolată pe culmile perfecțiunii pure unde nimeni nu poate să o întâlnească. În „Cu veșmintele ei unduioase și sifefii”, poetul face elogiul acestui aspect al femeii: *Splendoarea rece a femeii sterile*²⁵.

El însuși va rămâne fără descendență și putem vedea în această alegere refuzul de a participa la prelungirea unei specii concepute ca esențialmente păcătoasă și rea, în același timp ca o refuzare a vieții corpului sub forma ei cea mai animală. Trebuie să remarcăm, în această privință, într-o notă la cel de-al optsprezecelea fragment din *Inima mea pusă pe tavă*, că „nu putem face dragoste decât cu organe excrementale”²⁶.

Dacă toate aceste elemente ale degradării fizice au deseori conotații morale, ca devorarea de către vierme sau alegoria bătrânilor, simboluri ale timpului, putem deosebi și câteva noțiuni mai clar etice și religioase. De fapt, Baudelaire propune o interpretare satanică a bolii. El resimte totodată senzația căderii sub forma prăpastiei obsesive, se consideră victimă a diverselor fobii și integrează nebunia în estetica sa, mergând până la a relua termeni psihiatrici în poeziile sale.

În primul rând trebuie reamintit că Baudelaire este un poet spiritualist, care opune în mod foarte clar satanismul de angelism. Boala este deci pentru el un rău în sens moral și religios. Intervenția demonului este frecventă în opera sa și se accentuează în anii 1860, ani ai unei noi fervori religioase, exemplul este *Poezia hașişului*. Interpretarea satanică a bolii este explicită în *Distrugerea*, unde Baudelaire scrie:

„Mereu lângă mine se foieşte Demonul;
Pluteşte-n juru-mi ca un aer impalpabil;
Îl sorb şi-l simt că-mi mistuie plămânul
Şi-l umple de-o dorinţă eternă şi culpabilă”²⁷.

Aerul însuși este năpădit de prezente malefice a căror influență atinge corpul în funcțiile sale primordiale. Nu e locul aici pentru a dezvolta importanța din punct de vedere religios la Baudelaire, dar trebuie să se insiste asupra acestui aspect al gândirii sale cu grijă să nu se întineze înțelegerea de către el a bolii²⁸.

Obsedat în același timp de ideea Răului, poetul stăruie asupra senzației Timpului, conceput ca o cădere iremediabilă. Această concepție despre existență se exprimă prin imaginea prăpastiei. Prăpastia devine prin urmare, ca și viermele, o altă formă a voracității: „Prăpastiei îi e totdeauna sete; clepsidra se goleşte”²⁹.

Prăpastia este și ea o imagine terifiantă. De aceea frica invadează opera baudelairiană, cu tot cortegiul ei de fobii. Se poate sugera *arahnofobia*, prin folosirea acestor animale respingătoare în *Spleen*³⁰, ori claustrofobia, prin repetarea locurilor închise și înăbușitoare. Dar frica dominantă este cea a morții sau tanatofobia. Groaza de a fi înmormântat de viu este revelatoare pentru această patologie. Baudelaire o sugerează în *Mustrare postumă*³¹. Dar o dezvoltă cu claritate în *Clopotul dogit*:

„Eu, sufletu-mi zdrobit, și când în plictisurile lui
Vrea cântecele lui să umple aerul rece al nopților,
Se-ntâmpl-ades că glasul lui slăbit
E horcăitul greu de om rănit și-uitat de lume
Pe malul unui lac de sânge, sub un morman de morți,
Și care moare, făr-să miște, în groaznice sforțări”³².

Această teamă nu e departe de senzația de paralizie, despre care se știe că este premonitoare la Baudelaire însuși. În legătură cu această tanatofobie,

care ne amintește aventura inițială a colonelului Chabert la Balzac, Charles Mauron consideră că trebuie legată de claustrofobie:

„Angoasa este cea a unei claustrofobii, oroarea de a fi silit la un tabiet, ținut închis, pus de viu în mormânt. Claustrofobii suferă de astfel de impresii, deși nimic nu le justifică din punct de vedere exterior, pentru că ele corespund unei realități interioare, din care cealaltă nu este decât un simbol³³.“

Între timp teama se întinde la o mare parte din operă și creează un climat general de angoasă care este de ordin ontologic. Dacă există o patologie care îl chinuie pe poet, aceasta este nebunia. La capătul obsesiei și angoasei se găsesc de fapt dereglările spiritului. Baudelaire demonstrează de mai multe ori bascularea în demență.

Cauza acestei nebunii este „conștiința în Rău“. Pentru spiritul prăbușit sub greutatea remușcării și conștient de ireparabilul aspect al timpului, ce alt sfârșit există decât nebunia sau moartea? Și senzația dereglărilor nervoase este recurentă în opera poetului, mai cu seamă în *Lebăda*, imagine totuși emblematică de noblete și eleganță, care „Își scâlta nervoasă aripile în praf“ și e descrisă într-o atitudine de contorsiune maladivă: „Pe gâtul ei convulsiv întorcând capul ei avid³⁴.“

Emblema tradițională se vede astfel reînnoită în sensul unei dereglări nervoase, în concordanță cu propagarea în secolul al XIX-lea a analizei psihiatrice care înlocuiește încet-încet interpretarea cu privire la bila vechii medicine umorale. Baudelaire se situează tocmai în această epocă a medicinei când noile concepții despre nevroză și isterie se răspândesc în mod special în Franța. „Nevrozele sunt studiate, remarcă Peter Brener, în afara spitalelor psihiatrice de medici nealieniști. Ele sunt considerate ca boli neurologice; Charcot (1825–1893) așază isteria alături de epilepsie și Ballet (1853–1916) le atribuie de asemenea boala lui Parkinson și coreea³⁵.“

Astfel ele apar în mod la fel de inovator, în opera baudelairiană, mai ales în *Spleenul din Paris*, scrisă mai târziu, deci mai influențată de evoluția medicală din a doua jumătate a secolului. Poetul revine asupra temei inițiale a timpului, dar el îi adaugă patologia nevrotică³⁶. Dacă termenul de „nevroze“ intervine în mod concludiv este pentru că el apare în spiritul remarcabil al lui Baudelaire. Totuși, poetul leagă totdeauna conceptul medical de aspectul „demoniac“ al ființei umane.

De altfel, el prezintă isteria în poemele în proză: „Această dispoziție, isterică după doctori, satanică după cei ce gândesc un pic mai bine decât

medicii, care ne duce fără împotrivire spre o serie de acțiuni periculoase și nepotrivate³⁷.

Isteria îl interesează pe poet, și fiindcă medicii pe care i-a întâlnit cu ocazia exilului bruxellez au menționat de la el însuși această patologie. El îi mărturisește lui Sainte-Beuve: „Altul [medic] mi-a spus pentru orice consolare că sunt isteric. Vă place asemeni mie folosirea elastică a acestor cuvinte mari, alese pentru a ascunde ignoranța noastră în toate lucrurile³⁸?“

În *Bătrânul Saltimbanc*³⁹, Baudelaire regăsește spaimele sale ascunse: marginalitatea fără sfârșit, uitarea veșnică, mizeria nedreaptă. Ca orice bolnav, poetul se simte exilat, în afara mișcării sociale. Violența simțirii este încă o dată accentuată prin reprezentarea foarte fizică și hiperbolică a sugrumării; în același timp se regăsește ideea paraliziei în imobilitatea saltimbancului, precum și în lacrimile sale imposibil de exprimat. Viziunea alegorică a „mâinii teribile de isterie“ concluzionează în mod emfatic instalarea angoasei.

Analogia între saltimbanc și Baudelaire, marginali sensibili la dereglări nervoase, este poate legată de teoriile din epocă asupra omului de litere, care exercită o profesiune mai periculoasă decât celelalte pentru echilibrul mental. Théophile Gautier ne trimite pentru aceste teorii la notița pe care o consacră celei de-a treia ediții a *Florilor răului*, în 1868:

„La ce existență tristă, precară și mizerabilă, iar noi nu vorbim aici de lipsuri bănești, se consacră cel care se angajează în această viață dureroasă care se numește carieră literară! El poate din această zi să se considere ca despărțit de restul ființelor omenești. Acțiunea la el se oprește; el nu mai trăiește; el este spectatorul vieții; orice senzație îi devine motiv de analiză⁴⁰.“

De altfel, Baudelaire analizează cazul psihoticei *Domnișoare Bistouri*, care trăiește cu obsesia întâlnirilor ei cu medicii. El numește și alte boli în *Florile răului*. De exemplu, epilepsia, în *O gravură fantastică*:

„Fantomă ca el, fiară apocaliptică,
Vrea Ce-i curg bale din nări ca un epileptic⁴¹“

El evocă deopotrivă hidropizia în *Spleen*:

„Dar ca-ntr-un joc plin de miresme-nțepătoare,
Moștenire mortală a unei bătrâne hidropice,
Frumosul valet de cupă și dama de pică
Vorbesc sinistru despre iubirile lor defuncte⁴².“

El folosește din nou un termen mai vechi în *Spleenul din Paris*, pentru a desemna pe nebuni, cel de „lunatici”⁴³. Dar, într-o manieră generală, Baudelaire păstrează o atitudine religioasă cu privire la demență. El îndrăznește deci să se adreseze lui Dumnezeu, creator al acestor destine stranie:

„Doamne, ai milă, ai milă de nebuni și de nebune! O Ziditorule! poate să existe monștri în ochii Aceluia singur care știe de ce există ei, cum s-au făcut ei și cum ar fi putut să nu se facă astfel”⁴⁴.

Se poate încă o dată constata gustul rugăciunii, care irumpe în mod obișnuit în opera baudelairiană și care este foarte sensibil în *Sclipiri*. Prin această rugăciune, se revelă întreaga compasiune a creștinismului, compasiune care are tendința să resoarbă spaima ce domină de altfel textele asupra monstruoșității sau nebuniei.

Prin religie, de fapt, Baudelaire se gândește la mântuirea lui, așa cum el crede în cea a nebunilor. Printr-o formă de catolicism moștenit de la Joseph de Maistre, Baudelaire crede în virtutea suferinței și a sacrificiului despre care *Serile din Sankt-Petersburg* sau *Considerații asupra Franței* vorbesc în mod regulat. Astfel el afirmă de la începutul operei sale poetice:

„Fii binecuvântat, Doamne, care ne dăruiești suferința
Ca un leac ceresc desfrâielor noastre
Și precum cea mai bună și mai pură esență
Ce-nfiripă puterile pentru sfintele bunătăți”⁴⁵!

Acest elogiu al suferinței este repetat în *Lebăda*: „Și ei sug Durerea ca o bună lupoaică”⁴⁶!

Pentru Baudelaire, boala ține deci, prin natura sa, de o înțelegere a pământului ca loc de încercări, de care omul nu poate să scape încă de la păcatul original. Ființa spirituală trebuie, deci, să accepte aceste încercări și să descopere chiar în atrocitatea lor o formă de ispășire și motive de a spera într-o mântuire viitoare. Poetul, mai mult decât ori care altul, este blestemat pe pământ, dar va fi ales în ceruri. Aceasta e credința lui Baudelaire și, fără îndoială, una dintre cele mai fervente dorințe ale sale.

Paralel cu această viziune de speranță, o altă cale se oferă artistului, cea a morții. În fața suferințelor existenței, el este tentat să scape de ea prin moartea voluntară. Să nu uităm că însuși poetul are o tentativă de sinucidere în 1845. Acest act este evident împotriva moralei creștine, de aceea se vor căuta mai degrabă referirile poetului la stoici. Totuși, drumul pe care el îl

alege nu este sinuciderea imediată. Prin toxicomania lui se poate sugera ideea unei sinucideri lente, eufemism al celei precedente. Această atracție pentru moarte, concepută ca eliberare, reapare în mod obișnuit în opera sa. De exemplu, în legătură cu o femeie, el se gândește la o seducție mortificatoare: „Sunt femei care insuflă pofta de a le învinge și de a te bucura de ele; dar tot ele sunt acelea care îți transmit dorința de a muri încet sub privirea lor”⁴⁷.

El se adresează căderii iremediabile a avalanșei: „Avalanșă, vrei să mă iei în căderea ta”⁴⁸. În mod mult mai concludiv, în ultimele versuri din *Florile răului*, el nu se mai adresează lui Dumnezeu, ci morții însăși rugându-se pentru venirea ei:

„Să ne torni otrava ta ca să ne mângâie!
Cerem noi, așa de tare focul ăsta ne-nfierbântă capul,
Să te-arunci-n adâncul prăpastiei, Infern sau Ceruri, ce contează?
În inima Necunoscutului ca să descoperi noul”⁴⁹.

Astfel, moartea apare ca un subterfugiu la deliruri, la angoase, la această viață în care omul este copleșit de „cupola spleenetică a cerului, picioarele cufundate în praful unui pământ la fel de dezolant precum acest cer”⁵⁰. Întregul univers este așadar bolnav în ochii poetului. Înseamnă că pământul este locul care succede căderii originare, locul păcatului și locul ispășirii.

Tema bolii este fundamentală în imaginarul baudelairian. Ea se hrănește cu propriile dezordini fizice ale poetului, dar reține mai cu seamă psihismul său. Toate celelate ființe omenești, precum și lumea, sunt percepute prin această prismă sumbră care face să se deruleze cortegiul lung de degradări corporale și mentale, de infirmități sau de monstruoziități. Simbolurile se detașează în mod special din această mare frescă alegorică, precum scheletul și cadavrul, dar și vampirul, viermele și corbul. Deasupra cortegiului planează întotdeauna amenințarea nebuniei, cu numeroasele ei avatăruri. Totuși, poetul păstrează o atitudine religioasă față de boală, fie ea mintală sau fizică. El moștenește de la Joseph de Maistre o formă de catolicism unde suferința și sacrificiul sunt exaltate în virtuți. De asemenea el vede în propriile lui suferințe un fel de ispășire și un mijloc de a-și pregăti mântuirea sufletului.

Odată cu această viziune de speranță, o altă cale se oferă, calea morții, moartea fiind concepută ca eliberare. În acest fel el încheie alcătuirea *Florilor răului*. Se poate, prin urmare, citi un semn al stării spirituale a poetului, în același timp de tradiție catolică, dar fascinat de stoicism și totodată de un

pesimism extrem de sumbru, propice autodistrugerii. Nu este el contemporanul lui Schopenhauer, care arată imposibilitatea fericirii în viața obișnuită:

„Câtă vreme conștiința noastră este plină de voința noastră, câtă vreme noi suntem aserviți impulsului dorinței, speranțelor și temerilor continui atâta vreme cât noi suntem subiecte ale voinței, nu există pentru noi nici fericire durabilă, nici odihnă; a urmări sau a fugi, a se teme de nenorocire sau a căuta plăcerea, este cu adevărat tot una; neliniștea unei voințe mereu exigente, sub orice formă se manifestă, umple și tulbură fără încetare conștiința; ori fără repaus adevărata fericire este imposibilă⁵¹.“

Baudelaire era conștient de această imposibilitate a fericirii, ca și de infinitatea nenorocirilor care apasă omenirea. Dar, el a știut să formuleze remediul pentru aceste suferințe, mai bine decât oricine, căci acest remediu este poezia, poezia concepută ca *pharmakon népenthes*⁵², ca panaceu, întrucât ea transcende toate relele în cultul Frumosului.

NOTE

1. Chiar dacă nu l-a cunoscut pe Baudelaire decât începând din 1841, cum arată Eugène Crépet. Cf. Pichois Claude și Ziegler Jean, *Baudelaire*, Julliard, 1987, p. 623.
2. Prarond Ernest, *Souvenirs rassemblés pour Eugène Crépet*, Cf. Pichois et Ziegler, *Baudelaire*, op. cit., p. 124.
3. *Correspondance*, scrisoare către mama sa din 6 mai 1861.
4. Zeldin Théodore, *Histoire des passions françaises*, trad. Paule Bolo et Denise Demoy, t.I, *Ambition et Amour*, Le Seuil, 1980, p. 37. Referitor la acest subiect, Claude Pichois remarcă fila 7 din *Carnet* în care se menționează strada Tournon, unde se află cabinetul lui Ricord. Se poate ca Baudelaire să fi mers să consulte acest specialist către 1861. Cf. Pichois și Ziegler, *Baudelaire*, op. cit., 628, n. 18.
5. *Correspondance*, scrisoare către mama sa din 6 mai 1861.
6. *Correspondance*, scrisoare către Ancelle din 18 ianuarie 1866.
7. Sontag Susan, *La maladie comme métaphore*, trad. din engleză de M.-F de Paloméra, C. Bourgois, p. 82.

8. *Fleurs du mal*, dedicație, I, p. 3. Toate citatele din Baudelaire vor fi din ediția de la Pléiade, *Œuvres complètes* (OC), Gallimard, 1974, 4 vol.
9. *Fleurs du mal*, LXIV, „Réversibilité“, OC, I, p. 44.
10. *Fleurs du mal*, XCV, „Le Crépuscule du soir“, OC, I, p. 95.
11. *Spleen de Paris*, XLVIII, „Anywhere out of the world“, OC, I, p. 356.
12. *Fleurs du mal*, I, „Bénédiction“, OC, I, p. 7.
13. *Ibid.*, XC, „Les sept vieillards“, OC, I, p. 88.
14. *Ibid.*, XCI, „Les petites vieilles“, OC, I, p. 89.
15. *Ibid.*, XCII, „Les Aveugles“, OC, I, p. 92.
16. *Ibid.*, V, „J'aime le souvenir de ces époques nues...“, OC, I, p. 112.
17. *Ibid.*, Les Epaves, VII, „Les Métamorphoses du vampire“, OC, I, p. 159.
18. *Ibid.*, CXIII, „La Fontaine de sang“, OC, I, p. 115.
19. *Ibid.*, LXXII, „Le mort joyeux“, OC, I, p. 70.
20. *Ibid.*, CXVI, „Un voyage à Cythère“, OC, I, p. 117.
21. *Ibid.*, CXIV, „Allégorie“, OC, I, p. 116.
22. *Ibid.*, XLIX, „Le Poison“, OC, I, p. 49.
23. *Ibid.*, Les Epaves, V, „A celle qui est trop gaie“, OC, I, p. 157.
24. *Ibid.*, XXX, „De Profundis clamavi“, OC, I, p. 32.
25. *Ibid.*, XXVII, „Avec ses vêtements ondoyants et nacrés ...“, OC, I, p. 29.
26. *Mon coeur mis à nu*, XVIII, OC, I, p. 688.
27. *Fleurs du mal*, CXI, „La destruction“, OC, I, p. 111.
28. La acest subiect, a se vedea teza noastră de doctorat, *Les Voies d'accès à la transcendance chez Baudelaire*, éditions du Septentrion, Lille, 2000.
29. *Fleurs du mal*, LXXXV, „L'Horloge“, OC, I, p. 81.
30. Cf. *Ibid.*, LXXVIII, „Spleen“, OC, I, p. 75.
31. *Ibid.*, XXXIII, „Remords posthume“, OC, I, p. 35. O senzație similară este descrisă în „Apusul soarelui romantic“ :
 „Un miros de mormânt în tenebre plutește,
 Și picioru-mi fricos se strivește, la margine de smârc,
 De neprevăzute broaște râioase și de melci jilavi.“
Fleurs du mal, Les Epaves, I, „Le Coucher du soleil romantique“, OC, I, p. 149.
32. *Ibid.*, LXXIX, „La Cloche fêlée“, OC, I, p. 72.
33. Mauron Charles, *Le Dernier Baudelaire*, Corti, 1966, p. 28.
34. *Fleurs du mal*, LXXXIX, „Le Cygne“, OC, I, p. 85.

35. Berner Peter, „Histoire de la maladie mentale au XIX et au XX siècle“, în *Le Mal et la Maladie*, colocviu al Universității din Nancy, 6–8 februarie 1987, Presses universitaires de Nancy, 1988, p. 176.

36. *Le Spleen de Paris*, V, „La Chambre double“, OC, II p. 281.

37. *Ibid.*, IX, „Le mauvais vitrier“, I, p. 286.

38. *Correspondance*, scrisoarea către Sainte-Beuve din 15 ianuarie 1866.

39. *Le Spleen de Paris*, XIV, „Le vieux Saltimbanque“, OC, I, p. 296.

40. Gautier Théophile, notiță la a treia ediție a *Florilor răului*, 1868.

41. *Fleurs du mal*, LXXI, „Une gravure fantastique“, OC, I, p. 69.

42. *Ibid.*, LXXV, „Spleen“, OC, I, p. 72.

43. *Le Spleen de Paris*, XXXVII, „Les Bienfaits de la lune“, pp. 341–342.

44. *Ibid.*, XLVII, „Mademoiselle Bistouri“, OC, I, p. 356.

45. *Fleurs du mal*, I, „Bénédiction“, OC, I, p. 9.

46. *Ibid.*, LXXXIX, „Le Cygne“, OC, I, p. 87.

47. *Le Spleen de Paris*, XXXVI, „Le Désir de peindre“, OC, I, p. 340.

48. *Fleurs du mal*, LXXX, „Le Goût du néant“, OC, I, p. 76.

49. *Ibid.*, CXXVI, „Le Voyage“, OC, I, p. 134.

50. *Le Spleen de Paris*, VI, „Chacun sa chimère“, OC, I, p. 283.

51. Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, 1966, pp. 252–253.

52. *Pharmakon*: „remediu“, népenthes: „împotriva tristeții“, expresie folosită de Baudelaire după Thomas de Quincey și în legătură cu opiul în *Un mangeur d'opium*, OC, I, p. 465.

ZÂNA VERDE SAU ABSINTUL DE ORICE BUCHET

HENRI BEHAR

Un student de-al meu, elvețian, trebuie să precizez, îmi aducea la universitate, cu multe precauții, un pachet-cadou atent învelit și împodobit cu panglici, pe care îl luam cu mine acasă sub palton. Conținea o sticlă fără etichetă pe care o destupam fără întârziere. Mirosul lichidului era caracteristic absintului, pe care îl turnam într-un pahar, adăugându-i fără precauție o doză bună de apă proaspătă. Verificam atunci spusa lui Alfred Jarry într-una din cronicile sale din *La Revue blanche*:

„Când nu va mai fi nevoie să se reamintească că antialcoolicii sunt bolnavi chinuți de această otravă, apa, atât de dizolvanță și corozivă încât a fost aleasă între toate substanțele pentru abluțiuni și curățiri, și că o picătură turnată într-un lichid pur, absintul de exemplu, o tulbură¹?”

Aspectul era într-adevăr așa cum îl preciza Jarry, care îl numea de altfel „iarba sfântă”. Cât despre gust, nu era deloc nevoie de a se servi cu aceste linguri ajurate pe care se puneau zahăr filtrând apa, de vreme ce lichiorul era deja îndulcit. Am dedus din asta că distilatorii clandestini din Val de Travers modificaseră rețeta tradițională pe care o dețineau de la Maica Henriod, care a transmis-o maiorului Dubied și ginerului său, Henri-Louis Pernod, fondator al celebrei firme de aperitive Pontarlier în 1805².

* Universitatea Sorbona nouă.

Sunt deci vinovat în ochii legii de a fi deținut și consumat această licoare interzisă. În aceste condiții, dedându-mă eu însumi teribilei experiențe, de ce să nu merg până la capătul faptei rele tratând despre „zâna verde” (căci astfel se numea în secolul al XIX-lea) în imaginarul românesc al ultimelor două secole? Mă depărtez dintr-o dată de discursul poetic, mai ales laudativ, și de reprezentarea picturală a băutorilor de absint, deosebit de abundentă la sfârșitul secolului al XIX-lea³. Ravagiile atribuite acestei băuturi puternic alcoolizată sunt suficient de prezente în suflete pentru ca să fie inutil de a ne referi la un manual medical mediocru.

Absintul, *artemisia absinthium*, este cunoscut de toată antichitatea pentru cele trei proprietăți esențiale ale sale: este febrifug, vermifug și emenagog. În Biblie, este simbolul amărelii, în acest sens opus mării. Numeroase sunt operele literare depănând imaginea, sau împotrivirea, la îmbuibare, până în zilele noastre.

În *L'Encyclopédie* lui Diderot-D'Alembert, care dă rețeta vinului de absint (produs prin macerare), planta este recomandată pentru proprietățile sale terapeutice, dar deja se semnalează o particularitate negativă: „Se prescrie în gălbenare, cașexie și culorile palide: omoară viermii, întărește stomacul; dar este dușmanul nervilor precum cea mai mare parte a amarurilor”.

S-a știut foarte devreme că licoarea numită „absint”, obținută prin distilare, era toxică, nu numai pentru conținutul ei mare în alcool (60–72°) dar, mai ales, pentru că planta conținea o esență foarte periculoasă, *tuiona*, care are particularitatea de a ataca sistemul nervos central. Este ceea ce demonstrau cercetările asupra toxicității absintului. Din 1864, M. Marcé dovedea experimental nocivitatea esenței absintului injectând o doză progresivă la animale de laborator⁴. Apoi J.V. Magnan izola componentii nocivi ai acestei esențe, ceea ce explica în 1873 un articol al Uniunii medicale care deosebea acțiunea nocivă a alcoolului de cea a absintului⁵.

Pe mine nu mă va interesa aici decât băutura produsă prin distilare alcoolică, a cărei fabricare este interzisă prin legea din 16 martie 1915⁶. Într-o primă fază, voi examina locul pe care ea îl ocupă în roman până la această dată; apoi voi face o categorisire a diferitelor tipuri de băuturi care au marcat imaginarul nostru, în fine, voi încerca să analizez rolul său în universul românesc francez după prohibiție.

DE LA MILITAR LA CIVIL

Una din primele prezente (dacă nu prima) a absintului ca băutură alcoolizată în roman se găsește în 1835 la Vigny, când el include povestirea unui bătrân soldat din vechea gardă a lui Napoleon în *Servitude et Grandeur militaires*:

„Și la primele noastre rugăminți de a depăna căsătoria sa, el ne vorbi așadar, în jurul a trei păhărele de absint verde pe care avu grijă să ni le ofere în prealabil în chip ceremonios⁷.“

„Capitolul 10. O seară frumoasă. Aici, onorabilul plutonier-major gustă un pic din păhărerul său de absint, îmbunându-ne să-l imităm, și după ce și-a șters mustața albă cu o batistă roșie și a răsucit-o o clipă în degetele lui groase, a continuat astfel⁸.“

Se știe că soldații plecați să cucerească Algeria purtau în ranițele lor, o bună rezervă de absint, recomandat pentru combaterea malariei. El devine astfel băutura militară prin excelență, despre care stau mărturie povestirile lui Tartarin din Tarascon. De la militar absintul a trecut la civil, la colonist mai întâi, apoi la indigen. Este ceea ce ne descrie Alphonse Daudet, mai perspicace decât eroul său, preocupat de vânătoria de lei:

„[...] și toți colonii în cafenele, bând absint și discutând proiecte de reformă și de constituție⁹.“

„Muezinul era acolo, așezat pe un divan, cu marele lui turban, dolmanul său alb, pipa sa de Mostaganem^{*}, și în fața unui pahar mare de absint, pe care îl clătina cu religiozitate, așteptând ora pentru a-i chema pe credincioși la rugăciune [...] la vederea lui Tartarin, îi căzu pipa de spaimă¹⁰.“

Absintul însoțea toate cuceririle coloniale, până la cea din Madagascar. La întoarcerea în metropolă, militarii continuau să consume băutura lor preferată, deși scumpă. De la popota ofițerilor, la casa de „rendez-vous“, ea s-a răspândit în cafenelele la modă, a fost muza pictorilor și poeților, băutura favorită a boemei și a tineretului studios. În *Copilul* de Jules Vallès (1879), Jacques Vingtras se „duce duminica să-și ia absintul în cafeneaua La Rotonde sau La Pissote“. Consumul crescând, prețul scăzând, din lichior aristocratic sau burghez el devine, după 1870, băutura clasei muncitoare, în orașe cel puțin.

* Port din Algeria, centru comercial al unei regiuni viticole (n.t.).

Modul de consum al absintului în secolul al XIX-lea face din acesta un semn de sociabilitate, de bune maniere. În memoriile sale Marcel Pagnol descrie în amănunțime ritualul preparării băuturii:

„Așadar într-o liniște profundă începu un fel de ceremonie. El instalează în fața lui un pahar care era foarte mare, după ce îi verificase curățenia.

Luă apoi sticla, o destupă, o miroși, și turnă un lichid de culoarea chihlimbarului cu reflexe verzi, a cărui doză păru să o măsoare cu o atenție bănuitoare, căci, după examinare și reflecție, el adăugă câteva picături. Luă atunci de pe tavă un soi de lopățiță de argint, dreaptă și lungă, și străpunsă de decupări în formă de arabescuri.

Puse acest aparat, ca o punte, pe marginile paharului, și-l completează cu două bucăți de zahăr¹¹ ...“

Astfel îl înțelege Frédéric, gândindu-se la doamna Arnoux în *Educația sentimentală* de Flaubert, cu riscul unui grav echivoc:

„Cum s-o găsesc acum? Singurătatea se redeschidea în jurul dorinței lui mai intensă ca niciodată! – «Veniți să-l luați?» spuse Regimbart. – «Să iau ce?» – «Absintul!» și, cedând obsesiilor sale, Frédéric se lăsă condus la cafeneaua Bordelais. În timp ce camaradul său, așezat pe cot, cântărea carafa, el își arunca privirea la dreapta și la stânga¹² ...“

În romanul eponim al lui Zola, Thérèse Raquin bea absint, semn, într-un fel al emancipării ei, ceea ce paradoxal îl consolează pe bărbatul ei:

„Ea dădu familiar mâna cu toată lumea. Apoi puse să fie servită cu un absint. Părea să se simtă bine, vorbea cu un tânăr blond, care o aștepta fără îndoială acolo de câțva timp.[...] Când Thérèse își termină absintul, se ridică, îl luă de braț pe tânărul blond și coborî în josul străzii La Harpe¹³ ...“

Categoric acest alcool nu e rezervat doar bărbaților. Femeile au început și ele să-l consume, cum o dovedește această scenă din Maupassant:

„«Ce faci tu tot timpul la această oră?» întrebă ea. El răspunse râzând: «Iau absint.» Atunci, pe un ton grav, ea adăugă: «Atunci, Domnule, să mergem să luăm absint.» Intrară într-o mare cafenea de pe bulevard, pe care o frecventa el, și unde își întâlneau confrății. I-i prezentă pe toți. Ea era nebună de bucurie¹⁴.

Oricare ar fi fost cantitatea de absint absorbită, un lucru este sigur: consumatorul trebuia să-și „prepare“ el însuși băutura, și nu lăsa oricui

dreptul să o facă în locul lui, cum se poate observa din această replică din *Train de 8h47* de Courteline (1888): „Se poate vedea un asemenea porc, ce-și permite să-mi aranjeze absintul¹⁵...!”

Toate acestea oferă prilejul unui ritual, între orele cinci și șapte, ora absintului, numită „ora verde” de Charles Cros într-o poezie din *Sipetul de santal* (1873):

„Ca legănare în hamac ,
Gândirea șovăie și se învâрте,
La ăst ceas la care tot stomacul
Într-un val de-absint se-neacă.”

Expresia rămâne, deoarece este folosită și de frații Goncourt în *Jurnalul lor*¹⁶.

BETIE

Între 1830 și 1914, personajele romanești sunt adesea atinse de alcool, mai precis de absint, de la Grantaire din *Mizerabilii* (1862) la Gilquin din *Excelența Sa Eugène Rougon* (1876), de la Augusta din *Surorile Viatard* (1879), la subofițerii armatei din Africa în *Romanul unui spahiu* (1881) și chiar la eroi:

„Sam! repede cu absintul să-l terminăm, absint îndoit cu rachiu! Ea nu se uita la cheltuială, în aceste împrejurări, doamna Virginie. Jean bău dintr-o înghițitură, azvârli paharul într-un perete și căzu din nou ca trăsnet¹⁷...”

În 1862, o notă din *Jurnalul* fraților Goncourt explică din punct de vedere economic fenomenul social:

„Deunăzi, am auzit pe scară o fată care locuiește la etajul meu strigându-i servitoarei ei: «De douăzeci de bani absint și de zece bani unt!» două cuvinte ce rezumă viața materială a curtezanei sărace: din ce să facă un sos și cum să se îmbete¹⁸...”

Altă explicație pragmatică a aceleași porunci date de Léon Frappié în *Dragoste de mamă*, în 1904:

„Ea adăugă abia șoptit: «De douăzeci de bani lapte pentru ei cinci, n-o s-ajungă pentru a-i face să adoarmă; de douăzeci de bani absint, și-o să ajungă... Dodo, copil do...¹⁹...”

Se înțelege, dată fiind situația, că această băutură a fost considerată ca un flagel social, viu combătut de legile antialcoolice și mai ales de armată, în

incapacitatea de a conduce un popor de bețivani la victorie. Căci, trebuie să subliniem, dacă absintul s-a răspândit grație armatei, tot de la ea au venit primele interdicții, reluate de puterea civilă până la legea promulgată, în plin război.

II. BĂUTORI

CELEBRI....

Musset se îmbăta zdravăn cu absint, ceea ce nu a făcut decât să lase urme în memoria colectivă, martor Isidore Ducasse: „Absintul, delicios, eu nu cred, dar vătamător, este cel care l-a omorât moralmente pe autorul lui *Rolla*”²⁰. În *Jurnalul* său, la data de marți, 2 februarie 1892, Goncourt notează:

„Doctorul Martin îmi spunea ieri că îl văzuse de multe ori pe Musset luându-și absintul la cafeneaua Régence, un absint care era ca un piure. După aceea, un chelner îi dădea brațul și-l conducea, susținându-l, la birja care l-aștepta la ușă”²¹.

Într-o anumită zi (17 octombrie 1899, cu siguranță) Jules Renard nu-l lasă pe un Musset căruia nu i-ar fi lipsit decât absintul²². În *Așa să fie?* (1951), Gide îl evocă pe Hérédia vorbind despre poetul *Nopților*:

„Eu nu știu de altminteri dacă trebuia să se dea crezare la ceea ce el spunea despre Musset. Dacă-l credem (dar nu mă gândesc că el inventează), în absint căuta Musset în fiecare seară un fel de uitare stupidă. Rămânea așezat la masă, solitar, pe terasa cafenelei Régence”²³...

Verlaine este identificat cu absintul în amintirea multor scriitori. La 10 octombrie 1892, Jules Renard notează în *Jurnalul* său:

„Verlaine, ah! Da, un Socrate deosebit de confuz. Sosește simțind absintul. Vanier îi dă o fisă de cinci franci cu o chitanță, și Verlaine rămâne acolo, stă de vorbă, vorbește fără șir, vorbește prin gesturi, prin încruntări din sprâncene, cu zbârciturile craniului său, bietele lui șuvițe de păr, și gura sa unde sălășluiesc mistreți, și pălăria lui, și cravata lui de „Poubelle”... Își scoate pălăria până la pământ, se oferă să m-acompanieze până la colț, privește absintul său cu ochii săi înzestrați de la natură cu glas, îl privește precum lacul de culori și-mi spune când plătesc:

– Sunt sărac astăzi. Voi avea bani mâine”²⁴...

În ceea ce îl privește pe el însuși, Verlaine notează într-o poezie dedicată lui François Coppée:

„Eu, gloria mea nu-i decât un biet absint efemer

Luat pe furiș, de teamă de trădări,

Și dacă nu mai beau din el e pentru cumînțiri²⁵. “

Fotografia lui Verlaine, așezat la masă în fața absintului său la cafe-neaua François I^{er}, a contribuit, nu puțin, la răspândirea imaginii poetului compunând în beția absintului. Romancierii o perpetuare foarte mult timp după aceea, precum Francis Carco în *Nostalgia Parisului* (1941) și Jean d'Ormesson în *În voia Domnului* (1974). După Carco, Jean Richepin observa că toți „poetii damnați“ (cei despre care vorbește Verlaine în antologia sa cu același titlu) erau născuți în absint.

„Jarry este suprarealist în absint“, declară André Breton în *Manifestul suprarealismului* (1924). Capacitățile de absorbție ale autorului *Regelui Ubu* sunt trist celebre. Au fost mult timp contabilizate de Rachilde, care se pretindea prietena sa. Gide, care la începuturile sale îl cunoscuse, îl făcea să re trăiască momentul cinei Argonauților, în *Falsificatorii de bani* (1925):

„Îmi plăcea mult *Regele Ubu*, spune Sarah, și sunt foarte mulțumită să-l întâlnesc pe Jarry. Mi s-a spus că e totdeauna beat.

– Ar trebui să fie astă-seară aici. L-am văzut bând la această cină două pahare mari, pline cu absint curat. Nu are aerul de a fi jenat²⁶.“

Un lucru e sigur: trebuie să înceteze legenda conform căreia Jarry ar fi murit de prea multă băutură. După câte știu eu, o meningită tuberculoasă nu se capătă bând absint! Să spunem că starea lui fizică generală nu l-a ajutat...

ȘI OBIȘNUIȚI

Este aceasta o impresie de lectură? Se bea mult în romanul secolului al XIX-lea, de parcă alcoolul era un semn de sociabilitate neconturată. În *Surorile Vataard* (1879) de Huysmans, când vine momentul deciziilor importante îndrăgostiții discută despre căsătorie, în fața unui absint:

„N-au spus o vorbă pe trotuar; atunci Céline îl conduse la negustorul de vinuri și acolo, cu spatele către dafinii din hârdău, se priviră cu un aer destul de timid, tot învârtind cu o lingură de fier forjat *barișul* absintului lor²⁷.“

Se poate urmări în *Jurnalul* lui Léon Bloy lupta zadarnică pe care a dus-o acesta împotriva absintului²⁸. Mai puțin dramatic, iată portretul pe care îl schițează unui băutor în *Femeia săracă* (1897):

„Onorabilul om, flegmatic și rigid, avea, aproape, jovialitatea unei tenii într-un borcan de farmacie. Între timp, după ce băuse câteva păhărele de absint singur cu nevasta lui, după cum am aflat îndată, pomeții lui scânteiau în partea de sus a feței, ca două faleze printr-un întuneric al mării primejdioase²⁹.“

În *Montmartre la douăzeci de ani*, Carco deapănă amintirile sale dinainte de război, în așa fel încât arta se unește din nou cu viața, și viceversa:

„Între timp, instalate precum în vitrina unei prăvălii de bălci, în jurul unui mângal, cinci sau șase băutoare de absint, scumpe lui Degas, rămăneau neclintite și fardate, la terasa unei cafenele cu coloane. Aceste doamne purtau fășii lungi de pene pe care le zbârlea vântul aspru³⁰.“

BOLNAVI ȘI BOLI

Aperitiv, jovial, social, absintul este în mod larg adoptat. De ce va fi el cauză a bolilor înscrise în corpusul românesc, de vreme ce virtuțile sale terapeutice sunt larg cunoscute de corpul medical?

Abuzul de absint nu întârzie să se manifeste asupra corpului însuși, în mod sesizabil la femeia încă tânără, cum arată Zola în *Madeleine Féral* (1868), romanul unde el zăbovește cel mai mult asupra acestui fenomen luând-o în răspăr pe Louise, o fată căzută în păcat:

„Era cunoscută în Cartierul latin sub porecla de Cocleală, din cauza îmbătărilor ei cu absint și a nuanțelor verzui ale obrajilor ei deveniți moi și nesănătoși. Cocleală era cunoscută ca o celebritate ale cărei favoruri și le disputau scăpații de la colegiu. Însăpăimântată, lovită de isterie din pricina băuturii, îmbrățișa cu căldură, în balurile publice, pe toți bărbații; era desfrâul beat, obosit, nemaiesizând nici puterile din șanț în mijlocul cărora se rostogolea. [...] Dar ceea ce făcea mai ales lamentabilă și imundă această creatură dizolvată de dezmaț era aerul ei de rătăcire, frisonul continuu care o zgâlțâia; absintul îi măcinase simțurile și spiritul, ea acționa și vorbea într-un fel de stupeoare pe care o traversează rânjeli nervoase, exaltări subite³¹.“

Ten verzui, instabilitate de caracter, isterie, tremur nervos, tâmpenie mergând până la stupiditate, tabloul clinic este sever. Nu mă îndoiesc că el este cu grijă documentat, reprodus după natură. La urma urmelor, într-un registru mai evident, Maxime Du Camp nu se exprimă altfel. Folosindu-se de un discurs medical el denunță vătămarile acestei licori veninoase:

„Acolo și nu altundeva trebuie căutată adevărata cauză a creșterii bolilor mentale; acolo este adevărata otravă, în această licoare verde, violentă care conține 72 de grade de alcool, care arde, distruge, dezagreghează atât de bine organismul încât M. Renard, medic militar la Batna, a recunoscut pe craniul băutorilor de absint urme de exfoliere și de aplatizări transparente; este acel fluid verde-gri care duce la meningite, la abrutizare, la furia maniacă, la toate modificările creierului”³².

În romanul lui Zola, Louise continuă:

„Vezi tu, spune ea, eu n-am avut noroc M-am îmbolnăvit la Paris, băusem prea mult absint, se pare: capul mi se părea gol, tot corpul tremura ca o frunză. Uită-te la mâinile mele, tremură mereu... la spital mi-a fost frică de doctori”³³.

Un an mai târziu, Flaubert, ale cărui sentimente conservatoare se cunosc, menționează în cursul unei conversații mondene în *Educația sentimentală*, în 1869, un republican care, de prea mult absint băut, „i-a spart capul nevestei lui cu vâtraiul” și că a trebuit să-l închidă la azil³⁴. Așa cum se vede, abuzul de alcool nu poate să afecteze decât prostituatele și muncitorii republicani, cruțând ca prin minune clasele avute. Fie monarhiști sau republicani, conformiști sau revoluționari, romancierii nu pot să vadă alcoolismul monden în absint și împotriva tuturor!

În *Spelunca* (1877), *delirium tremens* al lui Coupeau, lucrătorul de zinc, este memorabil. Dar sfârșitul său la Sainte-Anne nu poate fi atribuit absintului, căci el moare din cauza excesului de „vitriol”, anume de rachiu³⁵. Fatalitatea eredității la el este cu atât mai tragică de vreme ce Coupeau nu vrea să audă vorbindu-se despre alcool fiindcă tatăl său a murit din cauza acestuia:

„Coupeau, la fel, nu înțelegea c-a putut să înghită pahare pline de rachiu. O cinzeacă pe ici, pe colo, asta nu era rău. Cât despre vitriol, despre absint, și despre alte porcării, *bonsoar!* Nu-i trebuia. Camarazii degeaba îl luau în râs, el rămânea la ușă, când acești bețivani intrau să bea”³⁶.

Ca și Flaubert, Zola menționează un meșteșugar, un tâmplar, mort în timp ce dansa polca, de prea mult absint³⁷.

Cât despre fiica lui Coupeau, Nana, având exemplul patern, va simți aceeași repulsie ca și el pentru alcool, și nu va urma, din fericire, același drum. Dacă uneori ea gustă din absint cu fetele, pentru a uita de necazuri, ea nu i-se abandonează. Mai mult, această greșeală din tinerețe îi revine sub

forma celei mai teribile decăderi a celeia poreclită regina Pomaré*, altădată superbă:

„Acum, ea se îmbăta; femeile din cartier, pentru a râde un pic, o puneau să bea absint; apoi, pe trotuare, puști obraznici o ocheau cu lovituri de piatră. Ce mai, o adevărată prăbușire, o regină căzută în noroi³⁸!”

Maupassant povestește istoria unei femei de moravuri ușoare, Mouche, o vâslașă pe care o prezintă astfel:

„Era de altminteri complet smintită, născută cu un pahar de absint în burță, că maică-sa a băut în momentul când a născut-o, și ea nu se dezvărase niciodată după aceea, căci doica sa, spunea ea, își refăcea sângele cu înghițituri de rachiu de melasă; și ea însăși nu denumea niciodată altfel decât „sfânta mea familie” toate sticlele aliniate în spatele tejghelei negustorilor de vin³⁹.”

În urma unui accident, ea va da naștere unui copil mort.

În fine, îmi voi opri incursiunea mea în *nosografia* realistă. Zola ne descrie în *Banii* (1891) un om pierdut de băutură, jurnalistul Jantrou:

„Câștiga o sută de mii de franci pe an, cheltuia dublu, nu se știa pe ce, fiindcă nu afișa nici o metresă, era chinuit fără îndoială de vreun viciu ignobil, pricina ascunsă care făcuse să fie dat afară din universitate. Absintul, pe deasupra, îl devora încet-încet, începând cu zilele lui de mizerie, continuând opera sa, de la infamele cafenele de odinioară la cercul luxos de astăzi, cosind ultimele lui fire de păr, plumbuind craniul său și fața sa din care barba sa neagră în evantai rămânea singura glorie, o barbă de om frumos care producea încă iluzii⁴⁰.”

Să recunoaștem, aceste descrieri morbide nu ocupă un loc larg, în romanele studiate, și trebuie avut ochiul deosebit de ascuțit pentru a vedea în spatele acestor personaje, totdeauna secundare, o amenințare apăsând pe societatea întreagă, câtă vreme băutorii, celebri sau nu, reali sau fictivi, ne par victime ale unor pasiuni mult mai perverse decât atașamentul de licoarea verde.

III. DUPĂ INTERDICȚIE

Interzicerea absintului a avut ca rezultat dispariția lui imediată din literatura românească? Acest lucru va fi cu totul neobișnuit, și contrar

*Regina Pomaré IV (1813-1877) din Tahiti. A acceptat în 1847 protectoratul Franței, după ce l-a combătut în mod aprig (n.t.).

spiritului francez, cum o dovedește acest fragment dintr-un roman apărut în același an:

„La moș Criquenot, patronul barului, el se neliniști de legea absintului.

– Deci?... pot un absint?

– Încet!... ia-o p-aici!

Celălalt îl luă cu sine în odăița din fundul prăvăliei. Ah! încurcătura asta! Nu s-a mai văzut una ca asta⁴¹.”

Nu numai că s-a continuat să se procure absint prin contrabandă, ci a devenit un indice comemorativ al Frumoasei Epoci, a acestei perioade antebelice fericite și lipsite de griji.

REMANENȚĂ

René Crevel, într-o operă postumă, *Romanul întrerupt* (1935), îl face pe personajul său să vorbească despre codurile naturalismului sau mai exact despre credința epocii referitor la ereditatea tarelor:

„În 1872, roșcovanul muri, zice-se, ca urmări ale războiului. Ce-i drept, acest mare erou își amintise că era chior pentru a evita să meargă să tragă cu pușca. Se ocupase foarte vag de Crucea Roșie și în compania socrului său, Mucius Scevola, băuse până într-atâta absint, cu francezi mai întâi, apoi cu ulanii, încât a trebuit curând să-l ducă într-o trăsurică. Între două crize de *delirium tremens*, a avut timp să-i facă un copil Matildei, asasinul tău de bărbat, fiica mea, asasinul nostru de ginere, fiu al Matildei, de-aia știam la ce să mă aștept de la el⁴².”

Nimic uimitor că regăsim absintul în *Frumoasele Cartiere* de Aragon, publicate în 1936 în măsura în care ficțiunea se situează în 1913:

„El râse făcând să-i clănțane limba, se aplecă deasupra mesei, și spuse: «Ce bei? bere neagră englezească. Face sete.» Și bău zdravăn o jumătate de halbă. «Un absint!» comandă el. Tăcerea se făcu una cu căldura⁴³.”

Se întâmplă la fel în *Moarte pe credit* de Céline, publicat în același an, unde acțiunea este mult anterioară războiului din '14. La fel în *Salcâmul*, de Claude Simon, în care rememorează urcușul în asalt al regimentului tatălui său, la 27 august 1914, cu „subofițerii lui cu cranii tunse la fel, cu mustați negre de gardieni de temniță, pielea îngălbenită sub soarele tropical și ficiați

lor măcinați de absint⁴⁴ și ofițerii lui „cu trupuri hrănite cu chinină și absint înclinându-se pentru a săruta mâinile doamnelor“.

Absintul la cincisprezece bani paharul este un reper temporal pentru romancierul Claude Mauriac în *Marchiza iese la ora cinci* (1961), simbolul de unde izbucnesc revoluțiile, și mijlocul de a-i evoca pe Verlaine și Rimbaud.

Pe de altă parte, absintul a prilejuit, în anumite locuri, producții ilegale, sursă de negoțuri piperate, despre care dă seamă un personaj din *Baraj contra Pacificului* de Marguerite Duras (1950):

„[...] mergea spre ei cu o lentoare de monstru marin ieșit din elementul său, fără să ridice aproape picioarele de la pământ, atâta îl chinuia burta lui de neuitat, veritabilul butoi de absint. El nu făcea decât să-l bea. Traia din a face contrabandă cu el, și era foarte bogat⁴⁵“.

În schimb prezența absintului în *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet (1955), este, cu ambarcațiunea și cu ceasornicele, un mijloc de a situa acțiunea în timp, dacă nu în spațiul european, chiar dacă povestirea se caracterizează printr-o absență totală a indicilor referențiali⁴⁶.

REGRET, NOSTALGIE

În plus, absintul devine obiectul unui cult învechit, cum se atribuie idolilor învinși. În *Val de vise*, altă formă de manifest a suprarealismului, Aragon face numărătoarea visătorilor, printre care:

„Magia nu are nici un secret pentru Roger Vitrac, care pregătește un Teatru al Incendiului unde se moare ca într-o pădure. El pregătește de asemenea restabilirea cultului absintului; s-a renunțat la lingurile încălzite puternic⁴⁷“.

În *Paroles* de Prévert, un bătrân regretă dulcele timp de altădată:

„V-amintiți-voi de dinainte de război:
lingurile la absint omnibusurile cu cai
spelcele la păr
retragerile cu torțe
ah! ce frumos era
era timpul fericit⁴⁸“.

Iar în *Casa Spânzuratului* (1979), Michel Mohrt ne oferă posibilitatea să asistăm la proba adevărului:

„După ce a făcut să se topească bucăți de zahăr pusă pe lopăți de argint străpunsă de găuri, turnând acolo apă, picătură cu picătură, cârciumarul degustă absintul și declară, spre uimirea generală, că era acolo aproape adevăratul Pernod de dinainte de război⁴⁹.”

Pentru acest „meseriaș” al suprarealismului care este Julien Gracq, este o certitudine că „absintul băut sub *plasă*” era simbolul unei „clase de mijloc epicuriene” atașată „plăcerilor carnoase⁵⁰” ale existenței.

În *Confesiunile unui copil din La Chapelle* (1977), Georges Simonin amintește verile din acest foburg parizian înaintea Marelui Război, când se trimitea după băuturi răcoritoare:

„Carafele cu apă de la gheață, proprietarii de cafenea le rezervau pentru băutorii de absint-aperitiv marca Pernod parfumat cu anason pe care îi vedeai la terase, stăpânindu-și tremuratură ușor, punând să se picure picătură cu picătură apa pe zahărul din lingura plată ajurată⁵¹.”

În afara acestor aspecte retrospective, romanul contemporan revine la un uzaj clasic, menționând absintul pentru culoarea ori mirosul său. Planta sălbatică ce crește pe solurile aride ale circuitului mediteranean înmiresmează orizontul.

După acest larg turneu în romanele ultimelor două secole, veți fi poate dezamăgiți să constatați că absintul, ca băutură alcoolică, a fost mai mult un mit decât o realitate. El a făcut mai mult să se vorbească despre el (în special în poezie) căci nu a fost un element activ al ficțiunii.

El apărea, mai ales, ca un lichior indispensabil bunei dispoziții. El permitea indivizilor să intre în relație, să se regăsească cu regularitate pentru a discuta, să petreacă un moment plăcut, eventual să prindă curaj ca să vorbească despre femei. Recurent, vreme de un secol în roman, el servea mai curând pentru așezarea decorului, caracterizarea personajelor secundare, pentru a da o „culoare locală” (verde, bineînțeles) decât să funcționeze ca resort românesc.

Printre marile figuri de alcoolici atinse de *delirium tremens* nu se găsesc cele cărora să li se poată atribui dizgrația abuzului exclusiv de absint. Și, în plus, nu se găsesc între ele epileptici sau convulsionari atașați acestei băuturi. Ceea ce nu înseamnă că el nu a fost denunțat, s-a văzut, ca primejdios. Bineînțeles, concluzia mea ar fi fost cu totul diferită dacă tratam poezia, unde absintul are culori încântătoare, feerice într-un cuvânt. Deduc trei afirmații:

– că romancierii nu s-au lăsat prinși de farmecul „zânei verzi”, neatribuindu-i nici capacitate creatoare, nici virtute consolatoare;

– că nu au fost înșelați de propagandă să ia *gentila pelinarita* de pe vremea când prosperau fabricanții de rachiu al căror privilegiu se transmitea ereditar;

– că, totul bine cântărit, zâna verde nu e dracul în sticlă, din universul românesc.

Cu alte cuvinte, scriitorii realiști și naturaliști au știut să spună adevărul fără să-l înfrumusețeze cu farmece exagerate, nici să-l urâtească prea mult. Căci, se știe astăzi, nu abuzul de absint este cel periculos, ci mai simplu, vai! cel de alcool. Cât despre romantici și alți idealisti, mai puțin numeroși în acest tratat, ei nu par mai mult decât să fi sucombat în fața privirii lăptoase a zânei verzi.

NOTE

1. Alfred Jarry, „M. Faguet et l'alcoolisme“, *La Revue blanche*, 1^{er} mars 1901, reluat în *La Chandelle verte*, Pléiade, t. II, p. 281.

2. Cu prilejul dezbaterii asupra toxicității absintului, *L'assiette au beurre* a răspândit calamburul: „Absintul ne pierde copiii.“

3. Pentru poezie a se vedea: Marie-Claude Delahaye, *L'absinthe, muse des poètes, anthologie des poésies de l'absinthe*, Auvers-sur-Oise, Musée de l'absinthe 2000, și pentru pictură, M.-C. Delahaye et Benoît Noël, *Absinthe, muse des peintres*, Paris, éd. de l'Amateur, 1999.

4. M. Marcé, „Action toxique de l'essence d'absinthe“. c. r. de l'Académie de Sciences, 1864, XVIII, pp. 628-629, citat de Jean-Pierre Gagnat, *L'absinthe dans l'art et la littérature, étude médicale sur une base toxicologique, historique et sociologique*, teză pentru doctoratul în medicină, Bordeaux, 1983, p. 17.

5. Raport al congresului medical din Lyon, sept. 1872, în *l'Année scientifique et industrielle*, citat de Le Robert.

6. La inițiativa anumitor șefi de regiuni militare, absintul fusese interzis de la începutul războiului, cum o demonstrează acest pasaj dintr-o scrisoare a lui Guillaume Apollinaire scriind de la Tarascon către Lou, la 15 ianuarie 1915: „Nu știu cum s-a ajuns să se vorbească de absint. Mi-a afirmat că la Marsilia găsești cât vrei. Mi-a propus un Pernod. Și, de fapt, la sosire m-a luat cu sine într-un bar destul de șic și a cerut două rânduri. Imediat barmanul a

pregătit sub tejghea, ascunzându-le, precum într-o tranșee, cele două Pernod pe care noi le-am băut.“

7. Alfred de Vigny, *Servitude et Grandeur militaires*, Gallimard, Pléiade, p. 86.

8. *Ibid.*, p. 103.

9. Alphonse Daudet, *Les aventures de Tartarin*, Librairie de France, 1930, p. 120.

10. *Ibid.*, p. 129.

11. Marcel Pagnol, *Le Temps des secrets, souvenirs d'enfance* III, Monte Carlo, 1960, p. 59., citat de J.-P. Gagnat.

12. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Belles Lettres, 1942, p. 53.

13. Émile Zola, *Œuvres complètes*, Bernaouard, t. 34, pp. 218–219.

14. Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles* „Une Aventure parisienne“, Albin Michel, 1959, t. 1, p. 765.

15. Georges Courteline, *Le Train de 8h 47*, Flammarion, 1930, p. 42.

16. Les Goncourt, *Journal*, 1893, Fasquelle et Flammarion, 1959, p. 451.

17. Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, Gallimard, 1992, p. 91.

18. Les Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, p. 1034.

19. Léon Frappié, *La Maternelle*, Albin Michel, 1934, p. 276.

20. Isidore Ducasse, *Poésies* I.

21. Les Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, p. 187.

22. Jules Renard, *Journal*, Gallimard, Pléiade, p. 548.

23. André Gide, *Journal*, Gallimard, Pléiade, t. II, 1960, p. 1178.

24. Jules Renard, *Journal*, *op. cit.*, pp. 138–139.

25. Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, 1896, Gallimard, 1962, p. 555.

26. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Pléiade, 1961, p. 1169.

27. Huysmans, *Les Soeurs Vatard*, Œuvres complètes, t. III, Paris Crès, 1928, p. 177.

28. Cf. Léon Bloy, *Journal inédit*, I, 1892-1895, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996, 9 martie 1892: „[...] Mă duc la cafenea și nu intru să iau masa de seară. Ceva extraordinar se petrece în mine. Iau hotărârea de a trăi în mod sobru și de a suprima absintul. Iar a doua zi: «Nu-mi respect deloc hotărârea, vai! [...]» (p. 13). A se vedea de asemenea, pp. 347, 383, 443-444, 465, 553-555, 563, 567-568, și *passim*.

29. Léon Bloy, *La Femme pauvre*, Mercure de France, 1932, p. 244.
30. Francis Carco, *Montmartre à vingt ans*, Albin Michel, 1938, p. 7.
31. Émile Zola, *Madeleine Féral*, *Œuvres complètes*, Bernouard, t. 34, 1928, p. 210.
32. Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie*, Hachette, 1870, citat de Jean-Pierre Panouillé, „Et les Français prirent goût à l'absinthe!“, *L'Histoire*, n^o 52, ianuarie 1983, p. 55.
33. Émile Zola, *Madeleine Féral*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 211.
34. Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, *op. cit.*, p. 138.
35. În teza sa de doctorat asupra *Absintului în artă și literatură* (*op. cit.*), doctorul Gagnat consacră mai multe pagini „absintului-personaj de roman“. Din păcate, el nu distinge absintul de rachiu, mai ales în *L'Assommoir*.
36. Émile Zola, *L'Assommoir*, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1961, p. 410.
37. *Ibid.*, p. 784.
38. Émile Zola, *Nana*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1374.
39. Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, „Mouche“, *op. cit.*, p. 1340.
40. Émile Zola, *L'Argent*, éd. Bernouard, t. 19, 1928, p. 186.
41. R. Benjamin, *Gaspard*, (1915), Fayard, 1929, p. 124.
42. René Crevel, *Le Roman cassé*, Ed. Pauvert, 1975, pp. 38-39.
43. Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, Denoël, 1936, p. 452.
44. Claude Simon, *L'Acacia*, Editions de Minuit, p. 51.
45. Marguerite Duras, *Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1994, p. 40.
46. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed. Minuit, cf. pp. 56, 59-60, 76, 107, 177, 220, 222.
47. Louis Aragon, *Œuvres poétiques*, Club Diderot, p. 578.
48. Jacques Prévert, *Paroles*, „Le temps des noyaux“, Editions du Point du jour, 1948. p. 90.
49. Michel Mohrt, *La maison du pendu*, Gallimard, (1979), 1990, p. 79.
50. Julien Gracq, *Lettrines 2*, José Corti, (1974), 1990, p. 135.
51. Georges Simonin, *Confessions d'un enfant de La Chapelle*, Gallimard, (1977), 1984, p. 57.

ÎNTRE SATANA ȘI CHARCOT: IMAGINARUL ISTERIEI ÎN OPERA LUI J.-K. HUYSMANS

IERME VAN DER POEL *

În opera lui Joris-Karl Huysmans medicina și boala ocupă un loc primordial. Jean Borie, în *Huysmans, celibatarul și Dumnezeu*, vorbește despre o „obsesie medicală” din partea autorului¹. Boala și corpul suferind revin fără încetare în scrierile sale. O demonstrează opere la fel de diverse precum *Împotriva*, *Sfânta Lydwine din Schiedam* și *Mulțimile din Lourdes*. Realitatea unui gust pronunțat pentru tot ceea ce privește medicina este, de altminteri, atestată de faptul că există, în afară de numeroase articole, cel puțin două studii asupra lui Huysmans și științei medicale: *Huysmans și Medicina* de Georges Veyssset, apărut în 1950, și *Medicina în opera lui Huysmans* de Charles Maingon, publicat în 1994.

În lucrarea sa foarte bogată asupra reprezentării corpului și a bolii în literatura realistă și naturalistă, Jean-Louis Cabanès remarcă, pe bună dreptate, că atitudinea lui Huysmans cu privire la medicină s-a schimbat progresiv în cursul anilor². Dacă în primele sale romane autorul, fiind încă foarte aproape de naturalismul lui Zola, caută să se așeze pe aceeași treaptă cu spiritul observator și metodic al clinicienilor epocii, în operele sale ulterioare, începând cu *Împotriva* (1884), el se arată mai curând critic față de știința medicală. Acest lucru nu împiedică știința medicală, chiar contestată, să rămână foarte prezentă în scrierile sale. O demonstrează *Acolo* (1891),

* Universitatea din Amsterdam.

roman care, în totalitatea sa, prezintă un fel de catalog critic al celei de-a treia Republici sub toate aspectele. Acolo sunt vizați în special toți cei care se pot considera ca purtători de cuvânt ai noii comunități științifice care, din 1870, încep să se constituie în fața elitelor rămase literare: Seignobos și Langlois care au pus bazele istoriei ca disciplină universitară; Luys și Charcot în calitate de reprezentanți ai medicinei pozitive³.

Printre disciplinele deosebite ale medicinei care figurează în romanul *Acolo*, aceea pe care îmi propun s-o examinez aici, este neurologia incipientă, personificată de Jean-Martin Charcot și lucrările sale asupra isteriei. În momentul în care Huysmans își pregătește romanul, Charcot a atins culmea gloriei. Ocupând, din 1882, Catedra clinicii nou create pentru bolile sistemului nervos, el este ales la Academia de Științe anul următor. Grație succesului său în străinătate, devine noua stea a corpului medical în propria sa țară. La urma urmei, celebrele sale *Lecții de marți* la Salpêtrière, inaugurate în 1887, au făcut din el o personalitate care, în epocă, nu are egal decât pe Louis Pasteur.

În ciuda renumelui său, Charcot este obiectul unor critici virulente. Confrații săi din Școala de la Nancy, de exemplu, pretindeau că isteria, boală a cărei cauză era necunoscută și manifestările foarte variate, era doar produsul imaginației doctorilor de la Salpêtrière⁴. Este adevărat că Charcot avansase ipoteza unei leziuni cerebrale, dar nu va fi nicicând capabil să o confirme.

Pentru a contracara criticile și totodată pentru a oferi un fundament legitim lucrărilor sale asupra isteriei, echipa lui Charcot de la Salpêtrière a recurs la fotografie, invenție relativ nouă în epocă, pentru a întări ideea că isteria era de fapt o boală reală. Cu începere din 1876–1877, sunt publicate cele trei volume ale *Iconografiei fotografice de la Salpêtrière* cuprinzând fotografii de femei în diferite stadii ale atacului isteric: perioada epileptică, perioada de contorsiuni și de mișcări puternice, perioada de atitudini pasionale și perioada terminală. Astfel, *Iconografia* reușește să dovedească în mod demonstrativ că isteria era o afecțiune a cărei evoluție și simptome răspundeau unor criterii bine definite⁵.

Dar ambiția lui Charcot nu se limita la timpul prezent. După ce a formulat legile imuabile ale atacului isteric, el s-a angajat într-o acțiune nu mai puțin modestă care era de a le aplica la fenomene relevante ale istoriei, ca vrăjitoria, posedarea demoniacă și extazul mistic. Această „medicină retrospectivă” a dus la numeroase lucrări precum *Demoniacii în artă* (1887), operă bogat ilustrată, editată de Charcot și discipolul său Paul Richer⁶. Doi alți medici de la Salpêtrière, D.-M. Bourneville și E. Teinturier, au inițiat

„Biblioteca Diabolică“. Această colecție cuprinde o serie de manuscrise vechi relatând cazuri de posedare în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, dar ale căror simptome erau acum interpretate în lumina noilor descoperiri asupra isteriei.

Prin publicații de acest gen, medicii de la Salpêtrière căutau să demonstreze că isteria nu era o invenție a secolului al XIX-lea⁷. În plus, făcând să treacă posedarea demoniacă și contrariul ei, extazul mistic, din sânul Bisericii în cel al științei pozitivistice, ei au plătit tribut anticlericalismului propagat de majoritatea republicană la putere⁸. Din acest punct de vedere, „medicina retrospectivă“ servea și unui un scop politic.

În analiza sa pertinentă asupra diagnosticului istoric stabilit de Școala de la Salpêtrière, istoricul Sarah Ferber revelă că raționamentul prin analogie juca acolo un rol fundamental⁹. Comparându-i pe posedați cu isterici, Școala de la Salpêtrière creează spațiul pentru o apropiere subînțeleasă între neurolog și preot. Deși această comparație are scopul de a-l avantaja pe primul în detrimentul celui de-al doilea, subliniind în special caracterul mai uman al medicinei moderne în raport cu problemele de posedare, ea face de asemenea să apară ideea că profesia medicală în secolul al XIX-lea este investită cu aceeași demnitate ca preoția în secolele precedente¹⁰.

Asocierea între isterie și posedare a fost întărită și mai mult de vocabularul folosit de Charcot și discipolii săi, așa cum constată G. Didi-Huberman în postfața sa la reeditarea *Demoniacilor în artă* de Charcot și Richer:

„Cele două sisteme de reprezentare – cel clinic și cel religios – n-au încetat de altminteri niciodată, la Salpêtrière [...] de a se contamina unul pe celălalt [...] medicii ei înșiși vorbeau despre pacienții lor ca de iazme, regăseau gălăgia infernală în adunările istericilor, împrumutau iconografia lor din *Dicționarul infernal* de Colin de Plancy [...]”¹¹.

Că utilizarea unei terminologii împrumutate de la satanism nu se limita la lumea clinicii este de asemenea ilustrată de titlul unui lung eseu populizator asupra isteriei, publicat în 1880 de *La Revue des deux mondes*: „Demoniacii de astăzi.“ Așa, cum va mărturisi mai târziu Alphonse Daudet, cabinetul de consultație al lui Charcot la Salpêtrière era împodobit cu gravuri vechi reprezentând scene de extaz mistic și de exorcism¹². Era vorba deci efectiv de o analogie căutată și voită, având ca scop de „a medicaliza“

supranaturalul și de a acapara prin aceeași acțiune un domeniu de știință care până atunci fusese rezervat Bisericii.

Luând ca punct de plecare asimilarea isteric-demoniacă a Școlii de la Salpêtrière așa cum a fost menționată de istorici precum Goldstein și Ferber, îmi propun să analizez aici modul în care Huysmans în *Acolo* a recurs la o strategie narativă comparabilă pentru a răsturna discursul medical materialist din epoca sa. În ceea ce urmează, voi considera deci romanul lui Huysmans ca o deconstrucție a medicinei retrospective. Dar, amintindu-mi de ceea ce a remarcat atât de pertinent Françoise Gaillard în legătură cu *A Rebours*, voi considera această deconstrucție a discursului medical ca o reconstrucție literară în același timp:

„[...] [romanul] construiește, printr-o sinteză diferită a acelorași elemente expresive, o altă expunere și se plasează de aceea într-un spațiu cognitiv distinct unde *lucrul care nu poate fi imaginat de știința medicală devine explicitul său*”¹³.

Analiza mea din *Acolo* se va concentra asupra problemei relației între religios, vezi satanismul, pe de o parte, și medicalul, pe de altă parte. Procedând astfel, voi insista în special asupra celor două personaje care reprezintă satanismul în roman: Gilles de Rais și doamna Chantelouve. În al doilea rând, mă voi întoarce spre cei doi protagoniști din *Acolo*, romancierul Durtal și medicul des Hermies, pentru a-i confrunta cu figura medicului pozitivist de tipul lui Charcot. În ultimul rând, voi încerca să lămuresc motivele care l-au determinat pe Huysmans să întreprindă ceea ce s-ar putea considera ca o cruciadă sub formă literară împotriva lui Charcot și a Școlii de la Salpêtrière.

CLINICUL ȘI RELIGIOSUL

În cursul anilor '80, Charcot și colaboratorii săi încep deci să extindă câmpul lor de observație adăugând clinicii muzeele și arhivele. Pornind de la cercetarea asupra isteriei așa cum se făcea la Salpêtrière, neurologul este dublat de un istoric pentru a studia diferitele manifestări ale acestei boli în trecut. În *Acolo*, Huysmans, prin mijlocirea doctorului des Hermies, se referă în mod explicit la „medicina retrospectivă” a lui Charcot, cum o demonstrează pasajul următor:

„Materialiștii și-au dat osteneala de a revizui procesele magiei de odinioară. Ei au găsit în Posedarea Ursulinelor din Loudun, a credincioșilor

din Poitiers, în însăși istoria persoanelor vindecate în mod miraculos din Saint-Médard, simptomele mării isterii, încordările ei generalizate, resorbțiile ei musculare, letargiile sale, în fine până la faimosul arc de cerc¹⁴.”

Comparat cu lucrarea clinicienilor, publicată de Bourneville și Teinturier, traseul efectuat de romancierul Durtal se face în sens invers. Cercetarea istorică a satanismului în secolul al XVI-lea este aceea care, în consecință, l-a pus pe urma curentului demoniac contemporan: „[...] trebuia să mă fi ocupat de Gilles de Rais și de Diabolism în Evul Mediu, pentru ca Diabolismul contemporan să-mi fie arătat!” (p. 283)

Această întâlnire cu satanismul la sfârșit de secol, personificat de doamna Chantelouve, admiratoare misterioasă a scriitorului, își găsește punctul său culminant în mesa neagră la care aceasta îl face să asiste pe Durtal. Observate de acesta, femeile care sunt adunate acolo seamănă până la confundare cu pacientele de la Salpêtrière:

„Femei căzute pe covor se tăvăleau. Una păru mișcată de un resort, se trânti pe burtă și vâsli aerul cu picioarele; alta, subit atinsă de un strabism hidos, cotcodăci, apoi, devenită afonă, rămase, cu falca deschisă, limba ridicată cu vârful în cerul gurii; alta, umflată, lividă, pupilele dilatate, se răsturnă cu o fășnătură bruscă, și se jupui răzuindu-și gâtul cu unghiile; alta și mai și, întinsă pe șale, își desfăcu fusta, ieși o burtă goală [...], apoi se întoarse în mod violent în grimase oribile, scoase, fără să poată s-o bage din nou înăuntru, o limbă albă sfâșiată pe margini, o gură însângărată, grăpată de dinți roșii.” (pp. 295–296)

Este vorba aici de o transpoziție a anumitor imagini extrase din *Iconografia fotografică de la Salpêtrière* și din *Demoniacii în artă* de Charcot și Richer. De altfel, în pasajul care urmează, Huysmans face aluzie el însuși la modelul din care s-a inspirat pentru a evoca atmosfera de la mesa neagră: „Atunci Durtal simți că tremură, căci un vânt de nebunie zgâlțâia sala. Aura mării isterii urmă sacrilegiului și le încovoie pe femei” (p. 296).

Amestecând sâmbăta vrăjitoarelor și clinica, Huysmans creează un raport analogic, comparabil cu cel al medicilor de la Salpêtrière care, așa cum am văzut, vorbeau despre pacienții lor ca despre *iazme*. Dar efectul pe care el îl obține nu este același. Tonul plăcut al medicilor avea ca rezultat să reducă credința în existența spiridușilor și a *iazmelor* la o practică superstițioasă. În schimb, reacția de dezgust și de deriziune pe care o produce mesa neagră la Durtal – care este, să ne amintim, subiectul de percepere al acestei scene – își

lasă amprenta asupra clinicii lui Charcot și, în cele din urmă, poate, și asupra marelui medic însuși. De aceea canonicul Docre, șarlatanul desfrânat care celebrează mesa neagră în *Acolo*, nu este fără asemănări cu Charcot, fiindcă și unul și celălalt posedă puterea de a provoca o criză de isterie la femeile care îi înconjoară. Este deci evident că Huysmans amestecând cele două sisteme de reprezentare, cel clinic și cel religios, pune sub semnul întrebării, deși implicit, medicina din epoca sa.

Uneori contaminarea celor două discursuri, cel clinic și cel religios, capătă forma unei rescriituri pasteșe a „Bibliotecii diabolice”. O demonstrează în special pasajul în care François Prélati, un magician, prieten al lui Gilles de Rais, după ce l-a evocat pe diavol, prezintă semnul evident al loviturilor pe care acesta i le-ar fi dat. Durtal adaugă aici comentariul următor:

„Dacă ei mai declaraseră că Diavolul le apăruse, că fuseseră vizitați de iazme; dacă ei afirmaseră că au auzit voci, au simțit mirosuri, au atins chiar un corp, s-ar putea admite halucinații asemănătoare unor subiecți ai lui Bicêtre; dar, aici, la ei, nu poate fi tulburare de simț, viziuni morbide, deoarece rănilor, semnul loviturilor, realitatea materială, vizibilă și tangibilă, este acolo.” (p. 112)

Prin intermediul personajului său, Huysmans își bate joc aici de observația clinică atât de dragă medicilor de la Salpêtrière, deoarece în pasajul citat mai sus aceasta pare să *confirme* în mod just existența supranaturalului în loc de a o *respinge*: diavolul există, căci rănilor sunt acolo pentru a-l dovedi.

Acest pasaj pare a fi calchiat după un altul care se găsește în *Sora Ioana a Îngerilor, Autobiografie a unei isterice posedate*, unul din volumele apărute în „Biblioteca diabolică”. Este vorba despre episodul în care superioara ursulinelor din Loudun îl acuză pe diavol de a fi rănit-o grav¹⁵. În ciuda faptului că victima prezintă semnele vizibile ale maltratării fizice, medicii din Școala lui Charcot care au adnotat povestirea ei, refuză de a vedea acolo existența diavolului. Ei se depărtează prin urmare de ideologia materialistă pentru a-i substitui o interpretare mai mult sau mai puțin speculativă care merge în sensul automutilării. Ceea ce rescriitura huysmaniană ne face să vedem aici este că „poziția de a vedea și a nu crede”, care, după Georges Didi-Huberman, rezumă esențialul gândirii lui Charcot în raport cu demoniacul, acționează uneori contrar rezultatului pe care ea și-l propune¹⁶.

Raportul analogic acționează și el în descrierea celor doi satanici care figurează în *Acolo*: Gilles de Rais și doamna Chantelouve. Durtal, în interpretarea comportamentului celui dintâi, se arată destul de sensibil la trăsăturile

psihopatologice ale subiectului său de studiu. În plus, anumite detalii evocate – dispoziția capricioasă a mareșalului și starea cataleptică ce urmează acceselor lui de furie asasină – au tot dreptul la discursul științific asupra bolilor nervoase. Dar spre deosebire de autorii „Bibliotecii diabolice”, Durtal refuză chiar să-l reducă pe Gilles de Rais la un bolnav isteric¹⁷. În plus, în loc de a incrimina Biserica, așa cum fac cei dintâi, protagonistul din *Acolo* pune accentul pe mizericodia de care această instituție dă dovadă față de Gilles de Rais. Prin această compasiune, ea se deosebește nu numai de justiția umană care îl va condamna la moarte, ci și mai mult de medicii de la Salpêtrière ale căror principii umanitare nu excludeau folosirea instrumentelor de tortură moderne precum: dușurile reci repetate și cămașa de forță¹⁸.

FOCALIZĂRI

Urmând exemplul lui Mario Praz, criticul huysmansian a prins obiceiul de a o clasa pe doamna Chantelouve ca personajul tipic al femeii fatale¹⁹. Acest lucru nu împiedică ca această femeie să prezinte de asemenea numeroase caracteristici ale istericei de sfârșit de secol. Durtal o descrie ca o „isterică de corp, o nimfomană de suflet” (p. 133), consideră comportamentul ei ca „foarte agitat”, și „variat”, și menționează „râsul ei nervos”. În clipa în care eroul o îmbrățișează, glasul ei suferă o schimbare considerabilă pentru a deveni „șuierător și sec. Acest lucru ne amintește descrierea atacului isteric prezentat de Charcot în scrierile sale: În timpul crizei, respirația bolnavului devine „șuierătoare”, și „timbrul ascuțit” al strigătelor pe care le scoate face să-ți amintești de „șuieratul căii ferate”²⁰.

Cu ochii ei „fumurii”, doamna Chantelouve pare să oscileze între iad și clinică, deoarece cuvântul „fumuriu” sugerează de altfel o pornire spre diabolic și o privire ascunsă și goală. Această caracteristică din urmă este cea care, pe drept cuvânt, opune viziunile istericului în fața ochiului puternic și scrutător al medicului²¹. Va fi interesant să confruntăm privirea lui Durtal care, în *Acolo*, focalizează celelalte personaje, și percepția ascuțită a lui Charcot așa cum ne este prezentată în scrisorile discipolilor săi. După cum știm, examenul clinic, așa cum îl practică Charcot se baza pe observația vizuală. O demonstrează raportul următor, făcut de Pierre Marie, unul dintre colaboratorii cei mai apropiați ai marelui medic:

„El [...] făcu să vină bolnavul care trebuia studiat. Acesta se dezbracă complet. Internul citește observația sa; profesorul ascultă atent. După aceea,

o lungă, foarte lungă tăcere, în timpul căreia el *privește, privește* pe pacient, bătând ușor cu o mână pe masă. [...]. Charcot tace în continuare. Apoi comandă bolnavului o mișcare, îl pune să meargă, să vorbească, cere să se examineze reflexele sale, să se exploreze sensibilitatea sa. *Și, iarăși, e tăcerea misterioasă a lui Charcot*²²“.

În calitate de subiect focalizator, Durtal se arată uneori la fel de bun observator ca Charcot, de exemplu în momentul când deduce din nuanța unui pic de praf de orez, care a rămas lipit de scrisoarea pe care o necunoscută i-a trimis-o, că aceasta trebuie să fie o blondă (p. 120). Acest lucru nu împiedică să existe o deosebire fundamentală între dezinvoltura cu care Charcot consideră viziunea ca ultimul mijloc al științei, negând regește expresia intrasubiectivă a bolnavilor pe care îi observă și modul ezitant și puțin sigur prin care procedează Durtal când caută să interpreteze comportamentul bizar și misterios al celor două ființe care fac subiectul investigațiilor sale: una profesională și cealaltă privată.

La nivelul narațiunii, perspectiva aleasă de Huysmans pare să mineze mai mult ideea privirii atotștiutoare pe care o susțin în același timp clinica lui Charcot și scrisul lui Zola. În *Acolo*, viziunea naratorului e legată de focalizare prin personajul central, Durtal. Cum cunoașterea altor personaje este prin forța lucrurilor limitată, misterul lui Gilles de Rais și al doamnei Chantelouve va rămâne în mare măsură intact. Acest lucru poate fi interpretat ca o sfidare a siguranței excesive ce caracterizează discursul medicilor pozitiviști, cum o dovedește, de exemplu, comentariul lui Legué și La Tourette încadrând autobiografia sorii Ioana a Îngerilor:

„Ne-am abținut până acum de a interveni în toate problemele supranaturalului care se vor pune în fiecare clipă, pentru anumite persoane, în manuscrisul sorii Ioana. Am fost conduși de credința fermă, că toate fenomenele pe care le-a prezentat Doamna de Belcier [sora Ioana] erau perfect explicabile, astăzi ca și altădată, prin singurele cunoștințe medicale”²³“.

Des Hermies, prietenul medic al lui Durtal, nu împărtășește nici-el această credință nelimitată în știința medicală. Ba, dimpotrivă. Unul din primele lucruri pe care noi îl aflăm despre el, este „că vorbea de medicină cu un dispreț imens” (p. 49). Acest dispreț pentru profesiunea lui se reflectă de asemenea în titlurile volumelor pe care le conține biblioteca sa: o carte de anatomie care nu tratează corpul uman ci mesa, și un tratat terapeutic intitulându-se *Manuale Exorcismorum* (p. 127). În viziunea maniheistă a lui

des Hermies, diabolismul aparține religiei, înglobând în sânul său binele și răul. În această privință, prietenul lui Durtal se află în opoziție cu Școala de la Salpêtrière care dispută cu Biserica acest ultim domeniu, pentru a-l plasa sub egida științei medicale.

ÎN TRE CHARCOT ȘI FREUD

Ar fi inexact, totuși, să-l caracterizăm pe des Hermies ca un anti-Charcot. El se arată sceptic față de lucrarea asupra isteriei a acestuia din urmă, desigur, dar acest lucru nu-l face să respingă complet vederile marelui medic în acest domeniu. O demonstrează pasajul următor în care un caz de posedare contemporană este comparat cu niște cauze celebre din secole trecute dintre care unele își găsiseră locul în „Biblioteca diabolică” a lui Bourneville:

„Ceea ce se petrecu în această mănăstire [...] amintește de chiar imaginea proceselor magiei de odinioară [...], de istorii asupra cărora ar fi fost, din punct de vedere al istero-epilepsiei, pe de o parte, și al diabolismului, pe de altă parte, multe de spus.” (p. 95)

Ceea ce des Hermies reproșează totuși lui Charcot și școlii sale este reducionismul de care ei dau dovadă în scrierile lor și care îi face orbi la aspectele psihice și spirituale ale bolilor. Un al doilea punct de critică privește înverșunarea terapeutică de care aceștia se fac vinovați, și căreia personajul lui Huysmans îi opune o abordare mai umană, cum observăm în pasajul următor:

„Da, tocmai am asistat la o consultație a celor pe care ziarele îi califică drept „prinți ai științei” [...] toți recunoșteau [...] că pacientul meu era pierdut; au sfârșit prin a se înțelege și prin a-l chinui zadarnic pe acest nefericit, prescriindu-i moxe! Eu, în mod timid, am făcut să se observe că va fi mai simplu să-i căutăm un confesor și să-i potolim apoi suferințele muribundului cu injecții repetate de morfină. Dacă ai fi văzut capetele lor! Mai-mai să mă facă om al bisericii”²⁴. (p. 128)

Nu știu dacă clinica lui Charcot recursese la moxe (remediu comparabil cu acupunctura) dar se știe foarte bine – și se poate presupune că Huysmans, alias des Hermies, îl dezaproabă – că el și discipolii săi, în felul vânătorilor de vrăjitoare de odinioară, îi înțepau sau ardeau, pe pacienții lor pentru a verifica pretinsa lor insensibilitate la durere²⁵. În fine, folosirea termenului depreciativ „om al bisericii” trimite înapoi la anticlericalismul medicilor în chestiune.

Problema este de a ști dacă Huysmans, prin intermediul lui des Hermies, apără o abordare a bolilor nervoase ce pare să anunțe deja psiha-
naliza lui Freud. În marea lui diatribă contra Salpêtrière, des Hermies avan-
sează ideea că eșecul isteriei la Charcot era mai ales imputabil din cauza
abordării exclusiv nosografice a acesteia, abordare ce nu convenea unui
fenomen în mare măsură psihologic²⁶:

„Totul eșuează asupra acestei boli inexplicabile, stupefiante, care
comportă așadar interpretările cele mai diverse, fără ca vreuna din ele să poată
fi declarată vreodată justă! Căci există suflet înăuntrul, suflet în conflict cu
corpul, suflet tulburat în nebunia nervilor!” (p. 178)

Într-un eseu consacrat pictorului Félicien Rops, inclus în *Unii* (1889),
Huysmans, vorbind despre ceea ce el numește „isteria mintală”²⁷, formulează
o critică asemănătoare la adresa medicilor pozitiviști: „Într-un cuvânt, acest
fenomen este clar pentru catolici, profund obscur pentru materialistii inapți
să descopere în creier mecanismul acestui suflet pe care ei îl consideră pre-
cum o funcție a unui sistem nervos care se mișcă singur”²⁸. Totuși, „marii
practicieni ai sufletelor”, care sunt evocați în același pasaj, nu aparțin
corpului medical, ci Bisericii, „obligându-i pe oamenii atinși de această boală
să se împărtășească.” Deși cuvintele „communier” și „communiquer” împart
aceeași rădăcină, „cura” preconizată aici de Huysmans nu este cea pe care o
va introduce mai târziu Sigmund Freud.

În același text, și în opoziție cu doctorul din Viena, Huysmans refuză
ideea că există o legătură strânsă între isteria mintală și instinctul sexual²⁹.
Ca și Freud, Huysmans pune deci accentul pe conflictul psihic care stă la
baza manifestărilor funcționale ale isteriei. În schimb, remediul pe care îl
propune – *cumînețătura* – este mai degrabă clasic, și în orice caz mai puțin
novator decât cura psihanalitică – bazată pe *comunicare* – a lui Freud.

ÎN ÎNCHEIERE

Trebuie, în încheiere, să vorbim din nou despre ultima mea întrebare:
care au fost motivele care l-au determinat pe Huysmans să lanseze atacul său
împotriva lui Charcot? Cum s-a arătat deja, *Acolo* prezintă o descriere mai
curând sumbră a celei de-a treia Republici în totalitatea ei. Autorul se opune
fățiș adeziunii la partidul generalului Boulanger și democrației parlamentare;
progresului științei, spiritismului și profesionalizării istoriei care avea ca

scop să o detașeze de literatură. Rămâne să înțelegem de ce Huysmans, lansând atacul său împotriva spiritului scientist al epocii, îl implică pe Charcot, mai degrabă decât pe celălalt „prinț al savanților”: Louis Pasteur³⁰.

În primul rând, ne-am putea gândi la legăturile de prietenie care îl uneau pe autorul nostru cu Berthe Courrière. Această femeie, pe care biografia lui Huysmans o consideră ca unul dintre modelele doamnei Chantelouve, se interesa atât de ocultism cât și de cauza femeilor³¹.

Această calitate din urmă este cea care poate explica mlădița de Nouă Evă ce s-ar putea manifesta la Chantelouve „vă posed cum și când aș vrea” și care inspiră lui Durtal remarcă următoare: „Ei, drăcia dracului! Tu limitezi mai cu seamă rolul unui bărbat, într-o căsnicie³².” (p. 243)

Berthe Courrière se număra de asemenea printre „feministele” epocii care puneau sub semnul îndoielii etica prezentărilor publice ale lui Charcot³³. În articolul menționat mai sus și publicat cu ocazia morții lui Charcot, Courrière compară clinica acestuia cu practicile tortionare propagate de cardinalii Bisericii de altădată:

„El revendica Dragostea de Știință; și sub pretextul de a o îmbogăți cu noi cunoștințe, tortura nepedepsit și vesel Ființele care cădeau în puterea lui, sau benevol se dădeau pe mâna lui³⁴.”

În ceea ce urmează, Courrière face o comparație între Charcot și Sade („avignoneanul, precursorul său”), și taxează aspirațiile științifice ale celui dintâi drept „sadism științific” (p. 146). Dacă este adevărat că Huysmans în *Acolo* își bate joc de pretențiile umanitare ale medicinei lui Charcot, esențialul criticii sale rezidă totuși în altă parte.

Ceea ce Huysmans îi reproșează lui Charcot este, înainte de toate, caracterul năpăditor al medicinei sale care, departe de a se mulțumi cu diagnosticul și acțiunea terapeutică, încearcă să-și apropie domeniile artei și literaturii. Pentru Huysmans, mare amator de artă și care, cum scrie el corespondentului său olandez, Arij Prins, „învățase să [mă] cunoască drept scriitor, la Luvru, în fața tablourilor școlii olandeze”, aspirațiile artistice ale lui Charcot, așa cum au fost formulate în prefața la *Demoniacii în artă*, trebuie să fie insuportabile³⁵. Dar și mai rea decât vanitatea medicului-artist a fost ideea primejdioasă, propagată de publicări ca *Demoniacii în artă* și „Biblioteca diabolică”, precum că arta și literatura nu ar fi la urma urmei decât mijloace auxiliare ale medicinei.

Prin intermediul lui Durtal care, pentru a crea personajul lui Gilles de Rais, face apel la imaginația sa, Huysmans ia apărarea istoriei considerate ca o artă și nu ca o știință, sau, mai rău, ca o ramură a medicinei, unde contează doar patologia personajului. Atacându-l pe Charcot, Huysmans ia apărarea artei împotriva științei, a imaginației contra metodei. În această problemă este revelator că Huysmans, prin alegerea celor doi protagoniști ai săi, romanțierul *cum* istoricul Durtal și medicul des Hermies, are grijă de a păstra separate disciplinele respective: istoria și medicina. În numeroasele lor conversații, des Hermies este cel care îl informează pe Durtal asupra celor două subiecte la care ține mult, medicina și religia. Dar din punct de vedere narativ, ultimul este cel care organizează perspectiva și care, ca să zic așa, filtrează știința medicală pe care i-o procură des Hermies. Trebuie să adăugăm că Durtal nu este un savant, ci un scriitor și, de aceea, incapabil de a concepe munca istorică altfel decât ca un gen literar.

Se va concluda că această critică a medicinei pozitive, așa cum figurează în *Acolo*, face parte din lupta care va opune, la sfârșit de secol, comunitatea științifică elitelor rămase literare. Înlocuind privirea rapidă rece și detașată a neurologului cu privirea emfatică a romanțierului, Huysmans se opune „mecanismului” textului medical asupra isteriei. Astfel, unindu-se din nou cu trecutul, romanul deschide calea unei noi abordări a acestei boli, în care o mare parte va fi rezervată imaginarului.

NOTE

* Doresc să mulțumesc aici colegei mele Marijke Gijswijt-Hofstra de la Catedra de istorie a Universității din Amsterdam, de a mă fi pus pe urma lucrării lui Sarah Ferber asupra „medicinei retrospective” a lui Charcot.

1. Jean Borie, *Huysmans, Le Célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, pp. 88–89.

2. Cf. Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes* (1856–1893), Paris, Klincksieck, 1991, pp. 187–190.

3. Pentru o analiză mai aprofundată a acestei redistribuiri de discipline, în urma căreia istoria se va separa de literatură pentru a deveni o disciplină universitară, cititorul este îndrumat spre Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, pp. 23–28.

4. Cf. Étienne Trillat, *L'Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1985, p. 50.
5. Cf. Jan Goldstein, *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 369. A se vedea de asemenea: Michel Bonduelle, Toby Gelfand et Christopher G. Goetz, *Charcot. Un grand médecin dans son siècle* (trad. din americană de Marie-Françoise Colomb), Paris, Michalon, 1996, pp. 162–165.
6. Îi datorăm denumirea „medicină retrospectivă” lui Emile Littré, în același timp fizician pozitivist și om politic (Goldstein, *Console and Classify...*, *op. cit.*, pp. 369–370).
7. Cum spune Charcot în prefața sa la *Démoniaçi în artă*, „marea nevroză isterică... nu va putea fi considerată... ca boala specială a secolului nostru” (J. M. Charcot et P. Richer, *Les Démoniaques dans l'art* 1887, Paris, Macula, 1984, prefață, p. XV).
8. Despre anticlericalismul lui Charcot, a se vedea Michel Bonduelle et. al., *Charcot...*, *op. cit.*, pp. 288–289.
9. Sarah Ferber, „Charcot's demons: Retrospective medicine and historical diagnosis in the writings of the Salpêtrière school”, *Illness and Healing Alternatives in Western Europe* (éd. Marijke Gijswijt-Hofstra, Hilary Marland și Hans de Waardt), Londra și New York, Routledge, 1997, pp. 128–140. Caracterul analogic al diagnosticului istoric de la Salpêtrière a fost relevat și de Goldstein, *Console and Classify...*, *op. cit.*, p. 372.
10. Sarah Ferber, „Charcot's demons...” art. cit., pp. 128–130.
11. G. Didi-Huberman, „Charcot, l'histoire et l'art”, în J.- M. Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art* (1887), *op. cit.*, p. 154.
12. Alphonse Duadet, „A la Salpêtrière,” (1898), citat de Goldstein, *Console and Classify...*, *op. cit.*, p. 372.
13. Françoise Gaillard, „Le discours médical pris au piège du récit”, *Études françaises*, 19, 2, automne 1983, p. 94. Sublinierea mea.
14. Cf. J.-K. Huysmans, *Là-bas* (1891), Folio, 1999, pp. 177–178. *Ibid.*, p. 95.
15. Jeanne des Anges, *Soeur Jeanne des Anges, Supérieure des ursulines de Loudun: Autobiographie d'une hystérique possédée* (éd. et annotée par Gabriel Legué et Gilles de La Tourette, préface de J.-M. Charcot, Paris, 1886), Jérôme Millon, 1985, p. 72.
16. Georges Didi-Huberman, „Charcot, l'histoire et l'art”, postface aux *Démoniaques dans l'art*, *op. cit.*, p. 126.

17. În această problemă, Philippe Roger a remarcat că există la Huysmans o deosebire de apreciere între Gilles de Rais, pe de o parte, și marchizul de Sade și Sadismul – asimilat satanismului – pe de altă parte. Acesta din urmă, la fel ca participanții la masa neagră, este redus efectiv la un caz clinic. (Cf. Philippe Roger, „Huysmans entre Sade et „sadisme“,” *Huysmans. Une esthétique de la décadence* (Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, Paris/Genève, Slatkine, 1987, p. 77).
18. A se vedea *Là-bas*, *op. cit.*, pp. 114–115, și p. 172.
19. Cf. Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 278.
20. J.-M. Charcot, *L'Hystérie* (textes choisis et présentés par E. Trillat), Toulouse, Privat, 1971, p. 100 et p. 103.
21. Cf. Evelyne Ender, *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995, p. 44.
22. Pierre Marie, citat de Michel Bonduelle, et al, *Charcot...*, *op cit.*, p. 200. Sublinierea mea.
23. Jeanne des Anges, *Soeur Jeanne des Anges...*, *op. cit.*, p. 203, n. 1.
24. Deși Charcot nu este numit în mod explicit aici, calificarea „prinț al științei” se aplică sigur lui. Astfel, cu prilejul morții lui Charcot, o prietenă a lui Huysmans, Berthe Courrière, publica un articol defavorabil în *Mercur de France*: „Nero, prinț al științei” (octombrie 1893, pp. 144–146).
25. Cf. Sarah Ferber, „Charcot's demons...”, art. cit., p. 129.
26. J.-K. Huysmans, *Acolo*, *op. cit.*, pp. 177–179. În acest pasaj, des Hermies îl aprobă pe Charles Richet care, în *Studiu de psihologie generală* (1887), se depărtase, deși cu precauție, de ipoteza leziunii cerebrale avansată de Charcot. Cf. Charles Richet, *Essai de psychologie générale*, Paris, Alcan, 1887, p. 43.
27. Cum a constatat Henri Béhar, Huysmans nu face încă deosebirea între nevroză, despre care este vorba aici, și isterie așa cum figurează ea în *Acolo*. Cf. Henri Béhar, „Les mots et les maux de la tribu”, *Europe*, nov.-dec. 1991, 69^e année, vol. 3. p.45.
28. J. K. Huysmans, „Félicien Rops”, *Certains*, Paris, Tresse et Stoch, 1889, p. 82.
29. „Acest rut care se petrece în întregime în suflet... și care nu are, într-un cuvânt, cu instinctul genetic, decât legături îndepărtate...” (Félicien Rops”, art. cit. p. 81).

30. Este adevărat că se găsesc unele aluzii la Pasteur în romanul lui Huysmans, ca pasajul în care spiritele zburătoare sunt comparate cu microbii: „atmosfera poate să poarte Spiritele cât și bacilii“ (p. 237). De altfel, Durtal îl face pe Pasteur, sau pasteurizarea mai degrabă, răspunzător de gustul fad al vinurilor din epocă.

31. A se vedea J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée* (introd. et notes de Gustave Vanwelkenhuyzen), Genève/Paris, Droz/Minard, 1967, p. 163, n. 7.

32. În legătură cu aceasta, Jean Borie menționează: „independența erotică“ a doamnei Chantelouve (Borie, *Huysmans, Le Célibataire et Dieu*, op. cit., p. 213). De altfel, în ceea ce privește legătura între cele două fenomene, emanciparea feminină și isteria, cititorul este îndrumat către Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980* (Londra, Virago Press, 1987) și *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture* (Londra, Picador, 1997).

33. Cf. Bonduelle, Gelfand, Goetz, Charcot..., op. cit., p. 267.

34. Berthe de Courrière, „Néron, prince de la science“, art. cit., p. 145.

35. J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins* (1885–1907, publicate și adnotate de Louis Gillet), Genève, Droz, 1977, p. 36. Mai mulți autori pe care i-am consultat au semnalat aspirațiile artistice ale lui Charcot. Showalter vorbește în această privință de al său „tulei de artist“ (*Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture* op. cit., p. 31).

OCTAVE MIRBEAU ȘI ISTERIA

PIERRE MICHEL*

În 1885, Octave Mirbeau scria: „Acest secol va fi al bolilor nervoase, dintr-un dublu punct de vedere: întâi, pentru că ele vor fi fost stăpâne și cauze ale tuturor acțiunilor; după aceea, pentru că el le-a studiat cu de-amănuntul și a cunoscut secretele răului său¹.”

Printre primii care „[le] vor fi studiat cu de-amănuntul”, se află neurologul Jean-Martin Charcot, căruia Mirbeau îi consacră o *Cronică a Diavolului în l'Événement*, „Secolul lui Charcot”; iar în primul rând al acestor „boli nervoase” se află isteria, evocată în „isteria răilor²”. Or, în romanele sale viitoare, Mirbeau creează personaje care pot fi calificate ca isterice: „frumoasa doamnă Le Vassart”, din romanul eponim din 1884; doamna Mintié, mama povestitorului din *Calvar* (1886); abatele Jules, din romanul omonim (1888); și Clara, eroina din *Grădina supliciilor* (1899). Nefiind nici medic, nici psihanalist, eu nu am pretenția de a aduce cunoștințe noi asupra isteriei, a cărei definiție este foarte greu de dat³ iar modul în care o folosesc psihiatrii este eminent cultural, și de aceea variabil⁴. Eu mă voi mulțumi să analizez ideea pe care ne-o dă jurnalistul, în 1885, și ilustrația pe care ne-o furnizează cele patru personaje romanești, dându-mi silința să cercetez teze în vogă în epocă și ipoteze ulterioare, îndeosebi cele ale lui Freud.

Pentru claritatea expunerii, este totuși indispensabil să ne sprijinim pe o definiție, oricât de vagă ar fi ea, a isteriei, în această împrejurare cea care

* Universitatea din Angers.

este dată de Ey, Bernard și Brisset în *Manual de psihiatrie* (1989): „Isteria este o nevroză caracterizată prin hiperexpresivitatea somatică a ideilor, a imaginilor și a afectelor inconștiente“ și care se manifestă prin diferite simptome funcționale, în cursul crizelor caracterizate prin contracturi, spasme sau anestezii.

CRONICILE DIAVOLULUI

În cele două „Cronici ale Diavolului“, Mirbeau se comportă ca reporter și ca moralist. Ca reporter, el își dă seama în primul rând de curiozitatea care constituie existența stabilită a oamenilor isterici, în ciuda etimologiei cuvântului. Apoi, el relatează experiențele hipnotismului realizate asupra istericilor în cursul unei lecții a lui Charcot la Salpêtrière și descrie simptomele clasice ale unei crize de isterie feminine, cu fazele ei obișnuite, contracții cu epuizare finală, halucinații, și un limbaj emoțional care utilizează corpul pentru a transmite un mesaj. Moralist, ziaristul se întreabă asupra cauzelor isteriei și asupra consecințelor ce privesc reputația ei și practicile hipnotice ale profesorului. Isteria va fi „o simplă maladie nervoasă pe care o moștenim de la părinți rău echilibrați, de la strămoși tulburați nervos sau de la frații alcoolici ai bunicului“ (p. 115). Ea este de asemenea prezentă drept produsul unei evoluții care, de la sănătatea animalică la nevoi restrânse și naturale, a condus omul modern spre o viață artificială și mult prea intensă, în care nevoile factice epuizează nervii, în care viteza suscită pierderea minților și sărăcește sângele, simbol al vitalității. Este frapant să se observe că Mirbeau, evocând sărăcirea sângelui, nu pare să despartă isteria de anemie, boală la modă și „bine dusă”⁵. Anemicilor, care sunt „neputincioși și ne folositori“, el le opunea în 1880 pe „nervoși“, care sunt „puternici și energici“, dar care riscă de a fi „sclav“ [i] ai senzațiilor [lor] și de a se epuiza prematur trăind dublu decât ceilalți⁶. Pe căi diferite, anemia și nervozismul duc la același rezultat ca isteria: epuizarea rasei.

Cât despre consecințele isteriei, el amintește două tipuri. Pe de o parte, el se teme ca „principiul vital“ să nu fie „din ce în ce mai amenințat la om“, chiar dacă se vor înmulți, grație științei, „facilitățile de a trăi“ (p. 119). Pe de altă parte, generalizarea bolilor nervoase riscă să ducă la dictatura oamenilor rămași cu mintea întreagă. Modul în care Charcot își hipnotizează și manipulează pacienții, inhibându-le acestora reflexele, nu poate decât să

stârnească neliniște. Nu este interzis să se vadă în această temere o prevestire despre ceea ce vor fi totalitarismele secolului XX...

Să examinăm acum ilustrările furnizate de Mirbeau, romancierul.

FRUMOASA DOAMNĂ LE VASSART

Mirbeau a tratat în maniera sa subiectul din *Prada*, inversând problematica romanului lui Zola: nu din cauza corupției înconjurătoare a moravurilor se întâmplă drama, ci dimpotrivă din cauza puritanismului și moralismului strălucitului compozitor Daniel Le Vassart, victimă a dragostei lui excesive pentru mama sa, decedată și a unui respect rău înțeles pentru un tată afacerist pe care nu-l merită atât de mult. Din cauza fidelității pentru părinții lui, el respinge cu groază o dragoste, totuși împărtășită, pentru tânăra și seducătoarea lui mamă vitregă, Jane, pe care instinctul vieții ar fi trebuit să-l facă să-i se pară firească și înfloritoare, dar pe care societatea o consideră de două ori vinovată. Incestul n-a fost niciodată consumat, de unde frustrarea afectivă și sexuală a lui Jane, „frumoasa doamnă Le Vassart“, care se simte trădată, care îl urmărește în zadar pe Daniel cu asiduitățile ei posesive, și care, pentru a se răzbuna pe el, coboară toate treptele decăderii sociale, până la deznodământul, care nu poate fi decât sângeros. Or Jane, femeie sănătoasă și dotată cu o sensibilitate „de artist“, sub efectul unei pasiuni zădărnice, care o exasperează, devine încet-încet isterică. În capitolul 10, unde apare acest calificativ, o vedem că-l „pândește pe Daniel în locurile lui retrase“, „sare asupra lui când trece“ și „îl îmbrățișează cu mângâieri lacome“, pe care el le respinge; ea are „spasme“ și „furori de dragoste“ și, în final, se prăbușește toată într-o rigiditate de cadavru (p. 860). Criză de isterie caracteristică, ce va culmina cu deznodământul, în mod explicit asimilat cu al cincilea act al unei melodrame sau al unei opere: înnebunită de o răzbunare care o face să vrea moartea celui care a devenit pentru ea singurul obiect al unei uri înverșunate, precum Carmen în fața cuțitului lui Don José, ea îl sfidează pe Daniel și pășește în fața morții.

Jane Le Vassart este, fără îndoială, un caz patologic excepțional, dar el este interesant pentru că, în paroxismul ei chiar, de o teatralitate recunoscută, ea ilustrează efectele devastatoare ale unei morale sociale ipocrite și opresive împotriva căreia se revoltă până la consecințele ei extreme. Căci, înainte de a fi călăul fiului ei vitreg, ea este o victimă a ordinii patriarhale și a „vieții cu înverșunare“ impusă de seniorul și stăpânul ei, care odinioară încercase să o

violeze, înainte de a se căsători cu ea, să o afișeze pentru binele afacerilor lui și să o înșele din belșug. Istăria este clar prezentată drept consecința unei morale familiale împotriva naturii și mortificată, teză diametral opusă celei a lui Zola în *Prada*.

DOAMNA MINTIÉ

Mama lui Jean Mintié, povestitorul din *Calvar*, nu apare decât în primul capitol al romanului, dar rolul ei dramatic nu este neglijabil pentru că a transmis fiului ei moștenirea genetică și culturală, nevroza care va face din el prada neputincioasă a vampirului devorator, Juliette Roux. Ea suferă de o nevroză caracterizată printr-o „sensibilitate excesivă” și ale cărei prime simptome, neprecizate, apar din „copilărie și prima ei tinerețe”, ...marcate de unele incidente nervoase neliniștitoare” (p. 126), moștenire fatală de la mama sa, mereu bolnavă, care suferea de melancolie și care a sfârșit prin a se sinucide. La aceasta se adaugă factorul psiho-istoric evocat în *Cronicile Diavolului*: tână n-avea „[...] pe nimeni căruia să-i confere năvala copleșitoare de sentimente, de afecțiuni, de dorințe care, negăsind ieșire pentru expansiunea lor, se acumulează, clocotesc, gata să facă să sară în aer învelitoarea fragilă, slab apărută de nervii prea încordați.” (p. 129)

La vârsta adultă, două trăsături majore sunt puse în evidență de povestitor. Pe de o parte, ea a interiorizat povara fatalității eredității⁸, și, în cursul unor veritabile „halucinații”, ea revede cadavrul propriei sale mame spânzurate. Se regăsește un exemplu din ceea ce Charcot și Pierre Janet consideră ca o „boală prin reprezentare”, produsă de „acțiunea incisivă a unei idei sau a unei reprezentări psihice încărcate de afect”⁹, și se poate apropia de prima teorie a lui Freud, care vedea, la fel, în nevroza isterică „acțiunea patogenă a unei reprezentări psihice, puternic încărcate cu afect”¹⁰ – cu deosebirea că, pentru Freud, această „reprezentare psihică” este inconștientă. Pe de altă parte, doamna Mintié este atinsă de bovarism, de spleen și suferă pentru că nu-și putea niciodată realiza visurile inaccesibile și amorurile himerice, și pentru că nu putea să defuleze tot „ceea ce, din copilăria ei se strânsese ca ardori vagi, aspirații prizoniere, visuri captive” (p. 129). Căsătoria ei cu un om din punct de vedere intelectual și social inferior sfârșește prin a o scârbi, la fel ca Jane Le Vassart. Acest dezgust al

„simțurilor“ o duce la refuzul feminității sale: nu numai că își refuză soțul, ci respinge chiar parfumurile, simbol al feminității. Tocmai acest refuz al sexului este cel care duce pe femeile isterice „la frigiditate“, după psihanalista Jacqueline Schaeffer ¹¹. O vreme maternitatea pare să-i ofere doamnei Mintié o plută de salvare, conform a ceea ce revelă observația ¹². Dar acest lucru nu durează și seninătatea ei nu rezistă „spasmelor nervoase“, „contractiilor maladive ale mușchilor“, „convulsiilor care erau aproape să-l răpună“ pe fiul ei în vârstă de un an și în care ea vedea „primele simptome ale bolii ereditare, ale răului teribil, ce avea să continue la fiul ei“ (p. 132). Neputința ei de a-și realiza idealul întrevăzut în visurile ei din tinerețe și sentimentul de culpabilitate pe care îl încearcă gândindu-se la ereditatea *alterată* a micului Jean sfârșesc prin a o duce la disperare („ultima speranță muri în inima ei“, p. 134) și a-și dori moartea eliberatoare („ucenicie a neantului“, p.128). Dar, de fapt, explică povestitorul, „în loc de a aspira la moarte, așa cum credea, [...] sufletului ei îi era foame de viață, de o viață care să radieze de tandrețe, plină de dragoste, și [...] ea murea de această foame nepotolită“ (p. 129) ca și Jane Le Vassart.

În afara halucinațiilor, „care făceau să i se urce de la inimă la cap beția de a muri“ (p. 126), și de lacrimile neîncetate, manifestările temperamentului ei isteric sunt în mod special două: un fel de paralizie a voinței, care atrage după sine o inhibiție a mișcărilor corpului (p. 128), și o frenezie aproape incestuoasă în modul ei de a-și potoli „furia ei pentru tandrețe“ și „pasiunea ei carnală de amantă“ față de fiul ei preadolescent (p. 137), confirmând că „respingerea exagerată a sexualității“ nu exclude o „nevoie sexuală excesivă“, și că un corp total erotizat poate, la isterică, să „coexiste dureros cu o zonă genitală anesteziată“, cum scrie psihanalistul Nasio ¹³.

Doamna Mintié prezintă simptome de melancolie, de anemie, de refulare sexuală și de isterie, ce rezultă dintr-o ereditate alterată și din conflictul baudelairian între Spleen și Ideal, insolubil în ipocrita societate burgheză a celui de-al doilea Imperiu. Ele demonstrează acest rușinos *samsarlâc*, care este deci căsătoria: dincolo de patologie, cazul său este, ca și cel al lui Jane Le Vassart, revelator asupra efectelor umilitoare ale condiției impuse femeilor din mica burghezie de către mercantilismul triumfător denunțat cu constanță de „imprecatorul cu inimă fidelă“.

Personajul abatelui Jules ne este prezentat de nepotul său care își dă silința să-i reconstituie acestuia traiectoria, dar fără a pretinde să decripteze „indescifrabila enigmă“ a unchiului său (p. 352). El are originalitatea de a prezenta simptome de isterie, tradițional rezervate femeilor și pe care Charcot nu le-a recunoscut, la câțiva bărbați, drept consecință a unui traumatism psihic al vârstei adulte.

Ca și Jean Mintié, Jules Derville a fost crescut de o mamă „iubitoare firește și cu o sensibilitate mai ascuțită, cum nu sunt fetele de la țară“ (p. 350). Jules a moștenit de la ea o sensibilitate extremă. Tatăl său, dimpotrivă, era o brută, și, la fel ca doamna Mintié, doamna Derville se temea de a regăsi în fiul ei tarele moștenite de la tată. Această moștenire neplăcută, care explică „raitele rele“ cărora el se consacră de mic copil, nu este în mod eficace combătută de mama sa pioasă, nici de profesorii lui, ce recompensează inteligența lui ridicată cu note foarte bune, încât instinctele lui deplorabile, hrănite de o viață mai liberă și trândavă, s-au dezvoltat și mai mult (p. 350). Caracterul său dominant este deci violența, și „crizele“ pe care le traversează îl fac „asemănător unui epileptic distrus de boala sa“. Această comparație între crize de isterie și crize de epilepsie va reveni de multe ori în cursul povestirii, conform diagnosticului de „istero-epilepsie“ stabilit în 1865 de Moreau de Tours¹⁴.

O altă trăsătură de caracter constantă este revolta lui împotriva ordinii stabilite: tânărul și idealistul Jules Derville visează „cataclisme fără margini“ și „răsturnări prodigioase ale ordinii sociale“ (p. 351). Dar există o bună parte de comedie provocatoare în această etalare de opinii extremiste, încât, în momentul când decide „să se facă preot, ia te uită!“, mama sa nu vede aici decât un „odios blestem“ și-l consideră ca „Anticrist“. Acest histrionism va fi o caracteristică a personajului Jules, fără să fie ușor de a determina dozajul jocului și al sincerității, cu atât mai mult cu cât se întâmplă să se prindă în joc și să fie victima propriilor sale mistificări¹⁵.

La vârsta adultă, se pot desprinde trei alte simptome de isterie: crizele, simptomul cel mai spectacular, refularea, și tulburările sexualității. Mai multe crize ale lui Jules se conformează schemei obișnuite. De la început, în momentul vizitei lui la tata Pamphile, care refuză să-i înmâneze economiile sale: el face spume la gură de mânie, ochii lui „se strâmbă ca într-un atac de epilepsie“, pare să „vomite viața într-un sughiț îngrozitor“ (p. 399), apoi

nervii lui se destind, el aude clopote bătând, și începe să plângă fără oprire (p. 402). În a doua parte a romanului, lectura *Indianei* produce asupra abatelui un efect care în mod cert îl înspăimântă pe nepotul său: suspine, frisoane nervoase, pierderea cunoștinței, tăcere de moarte, frică excesivă, spumă pe buze, destindere a mușchilor; apoi recăpătare progresivă a cunoștinței (p. 482).

Or, după Freud, există o relație de cauză și efect între crizele isterice, „echivalente cu o satisfacere masturbatoare”¹⁶, și eșecul procesului de refulare, pe care el îl consideră ca o apărare improprie a eului. Cum explică J.-D. Nasio, eul, după Freud, încearcă în zadar să „neutralizeze acest parazit intern care este reprezentarea sexuală intolerabilă” și, prin tentativa sa stângace, pentru a o refula și izola, „duce la încordarea ei maximă” (p. 39). Personajul abatelui Jules constituie o ilustrare perfectă a analizei freudiene: „sufletul său clocotește” (p. 353) și el „clocotește” într-atât încât ar fi putut avea un destin excepțional dacă ar fi putut să se disciplineze și să-și canalizeze – Freud va spune „a sublima” – propensiunile lui prost refulate (a se vedea p. 412, p. 427 și p. 430). Acest eșec al refulării are drept rezultat ceea ce Freud a numit – procesul conversiei, adică transformarea încărcăturii sexuale excesive în influx nervos la fel de excesiv care, acționând ca excitant sau ca inhibitor, provoacă o suferință somatică¹⁷.

Ceea ce caracterizează, de fapt, nevroza isterică, este, după Lempérière, că „conflictele psihice inconștiente se exprimă simbolic în simptome corporale variate”. Or este exact ce se petrece în cursul acestei „lupte persistente a spiritului și a corpului” care îl sfâșie pe Jules¹⁸.

La originea nevrozei lui Jules se află o imensă frustrare sexuală, agravată de constrângerile celibatului ecleziastic și de convingerea, proprie moralei creștine, că „dragostea este o porcărie” (p. 470). Cum explică Jacqueline Schaeffer, „istericul sporește în permanență nivelul său de excitație pulsională și întreține deci excesul, ubrisul”, iar crizele nervoase apar ca „manifestări ale unui libido în suferință”¹⁹. Această insatisfacție și această excitare permanente inspiră lui Jules fantasmе erotice obsesionale (a se vedea p. 374 și p. 412). Sunt mai multe caracteristici ale acestei sexualități de observat. Mai întâi, se poate releva în ea urma unei homosexualități prost refulate, despre care sunt martore fantezmele și gravurile pornografice strânse în lada misterioasă consacrată *autodafe*-ului final. Or, pentru Nasio, istericul prezintă „un grad variabil de

homosexualitate²⁰” și o „singulară plasticitate a eului” care îl face străin „față de identitatea sa de a fi sexuat” și îl predispune să „joace atât rolul bărbatului cât și pe cel al femeii²¹”; și, după interpretarea freudiană, istericul este dator stadiului falic, în timp ce „deosebirea între sexul masculin și sexul feminin nu este asigurată”, iar acest lucru va demonstra spaima lui de castrare (această „incertitudine sexuală” nu poate decât să fie întărită, la Jules, de purtarea „sutanei negre”). Apoi, satisfacțiile sexuale ale lui Jules nu sunt, evident, decât masturbatoare și alimentate de fantasmele și de visele sale, atâtătoare de spurcări nocturne („potoliri involuntare”, p. 412). Plăcerilor solitare, sursă de dezgust și de frenezie, li-se dedă Jules, în tainița bibliotecii sale; și criza sa istero-epileptică în timpul citirii *Indianei* de către inocentul său nepot, care nu înțelege nimic din ea, îi amintește criza superioarei mănăstirii din *Religioasa* de Diderot²². În fine, există într-adevăr impresia că Jules, înainte de sejurul său parizian care l-a dezghețat, este foarte ignorant în chestiuni sexuale, pe care nu le cunoaște în aparență decât prin lectură „unei cărți obscene pe care o avusese odată, la colegiu” (p. 374). Rezultatul acestei combinații de dezgust și de ignoranță: o caricaturală stângăcie în momentul tentativei lui de viol asupra Mathurinei, pe care o apucă de gât, îi pune mâna pe sâni și-i zgârie și sucește scapularele cu „dezmiardările lui profanatoare”, fără să știe „de care nebunie de nestăpânit din el ascultă, de omor sau de dragoste” (p. 372), și fără a încerca să o pătrundă. Se regăsește acest „paradox al vieții sexuale a istericului” despre care vorbește Nasio²³: „o nevoie sexuală excesivă” coexistă cu „o respingere exagerată a sexualității, și unei hipererotizări totale a corpului negenital i se opune o profundă aversiune pentru coitul genital”.

Abatele Jules este, fără îndoială, unul dintre primele specimene literare de bărbat isteric și, în această calitate, el merită să ne rețină atenția. Pentru romancier, al cărui temperament revelă de asemenea notabile tendințe de isterie, el prezintă un cvadruplu interes: prin histrionismul său, el este o figură arogantă ca aspect și foarte teatrală ce frapează în mod evident imaginația cititorului; prin contradicțiile sale împinse la extrem, incoerențele sale, basculările sale perpetue, în care se recunoaște amprenta lui Dostoievski, el încarnează – în sensul literal al termenului – tragicul condiției umane, sfâșiate între postulate contradictorii, și este într-adevăr, după spusele lui Mallarmé, „camaradul nostru dureros”; prin mistificările sale și gustul provocării, el pune sub semnul îndoielii gloata larvelor umane și organizarea socială patogenă care le fabrică și le mutilează; în sfârșit, prin suferințele sale

de „damnat“, conform termenului lui Maupassant, el poate, în ciuda actelor sale odioase, să stârnească mila noastră dureroasă pentru o victimă a represiunii sexuale și a moralei catolice, ipocrită și umilitoare.

DOMNIȘOARA CLARA

Despre domnișoara Clara, sadica englezoaică din *Grădina supliciilor*, noi nu știm decât foarte puțin înainte ca ea să-și facă intrarea în povestirea din capitolul V „În misiune“. Despre ereditatea ei și despre copilăria ei, noi nu vom ști nimic: Mirbeau a rupt total cu presupunerile romanului „realist“ și nu este interesat de acum înainte de reproducerea unei pseudorealități preexistente: în acest *patchwork** care este *Grădina supliciilor*, se trece de la „basmă“ (p. 135) la „coșmar“ (p. 247), în așa fel încât Clara apare mai mult ca o figură mitică, prefăcută în fantasmă de către povestitor (p. 319), decât ca o ființă în carne și oase împrumutată din experiența romancierului. Totuși, ea a fost calificată ca „degenerată isterică cu o perversitate profundă a instinctului sexual“, de Charles-Edmond Cornille în teza sa de doctorat în medicină, unde el prezintă astfel această „clasică scenă a isteriei“ care încheie povestirea:

„Un zbucium degenerativ stă să se dezlănțuie în urma unei exaltări sexuale intense și terminând probabil o serie de orgasme penibil provocate²⁴“.

Într-adevăr, acolo se regăsesc toate fazele clasice: tremurături, spasme nervoase, pierderea cunoștinței, ochi revulsivi, crispări de mușchi, spume pe buze, convulsii, apoi destindere musculară, lacrimi nesecate, revenire progresivă a cunoștinței, și, în încheiere, adormire (pp. 326–336).

Acestea nu sunt singurele indicii ale temperamentului isteric al Clarei, care prezintă patru caracteristici proprii eului isteric, după Nasio:

– Mai întâi, ceea ce el numește „un eu nesatisfăcut“: după el, „istericul este fundamental o ființă cu teamă care, pentru a atenua neliniștea sa, n-a găsit alt refugiu decât să întrețină fără încetare, în fantezmele și în viața sa, starea penibilă de insatisfacție²⁵“.

Este exact ceea ce face Clara cu ocazia vizitelor ei săptămânale în grădina supliciilor, la întoarcerea din ele traversează o criză de nesăturare: ea este condamnată la ciclul de plictiseală, dorință, neatenție, spasm și

* Ghiveci (n.t.).

catalepsie. Totul se petrece ca și cum orgia de sânge permisesse regenerarea, fiind o condiție a purificării și o întoarcere la inocența copilului. Pentru Mirbeau, de fapt, posedarea nu eliberează de chipul dorinței: din contră, ea îl face mai viu. Singură distrugerea dorinței – nirvana budiștilor – este eliberatoare. La aceasta, paradoxal, a ajuns Clara în starea în care se găsește. Dar această „semi-moarte” nu este decât o stare efemeră: „Și aceasta va putea să reînceapă!... Va putea mereu să reînceapă” (p. 335). Este și această paradoxală insatisfacție care o incită pe Clara să pună ochii pe un antierou, pe care îl tratează cu o compătimire plină de dispreț²⁶, însă de care ea are totuși nevoie, cum explică Nasio: „Istericul decelează la ceilalți, cu o percepere foarte ascuțită, semnul [...] unei neputințe emoționale asupra căreia el se înduioșează, dar pe care nu va putea s-o remedieze”²⁷.

– Apoi, „eul isterizant”, care „isterizează lumea” transformând „realitatea materială în realitate închipuită” care „poate servi ca declanșator al unui orgasm autoerotic”²⁸. Astfel Clara vede în natură un freamăt universal de dragoste comparabil celui care posedă întregul ei corp²⁹. Și ea aprobă gâdele ce afirmă că „legea unică a Vieții”, este „dragostea” și că florile „fac dragoste... nimic decât dragoste...”, tot timpul și prin toate extremitățile” (p. 294).

– În al treilea rând, maleabilitatea eului isteric care îi permite să joace fără deosebire rolul bărbatului și al femeii. Căci, dacă Clara are toate atuurile vampeii, ea nu joacă mai puțin, cu slabul ei amant, feminizat și infantilizat (el se califică drept „copil debil și neliniștit”, p. 248), rolul de obicei cuvenit bărbaților³⁰.

– Ultimul simptom isteric al Clarei: pe de o parte, ea erotizează lumea și caută o plăcere senzuală autoerotică în spectacole aparent nesexuale, precum cel al poetului grăbindu-se pentru a căpăta bucăți de carne putrezită; dar, pe de altă parte, ea nu pare să fie mulțumită de contactul sexual, care nu este niciodată evocat – chiar și când se oferă povestitorului, pe ambarcațiune – preferându-i în mod vizibil o erotizare a întregului corp³¹. Ea nu încetează de a provoca săruturile („gura ta... gura ta...”) și mângâierile amantului ei, de la care biciuie dorințele carnale cu îmbrăcămintea ei („goală, într-o tunică transparentă de mătase galbenă”, p. 243), pe care îl ametește cu parfumurile ei și pe care îl provoacă prin gesturile și vorbele ei, dar cel mai adesea pentru a-l respinge. Cum spune Nasio despre femeia isterică, „ea se oferă, dar nu se predă”, ea „poate să se ofere orgasmului, dar nu se lasă total plăcerii senzuale sincere”³². Este condamnată la o eternă reîncepere, și la aceeași „furie de nesăturare” ca femeile care se năpustesc asupra idolului cu șapte vergele de bronz.

Pentru romancier, isterica Clara prezintă incomparabilul interes de a fi în același timp o comediană, ca și abatele Jules – cu tot ceea ce comportă aceasta: exces, teatralitate, și de asemenea ambiguitate și echivoc – și un „monstru”, cum recunoaște ea însăși, adică o ființă în afara normelor morale și sociale, care, prin însăși existența sa, revelă „minciunile”, imitarea geniilor³³.

Astfel, Mirbeau romancierul, proiectând în opera sa frustrările și fantasmalele sale, împrumutând personajelor sale propriile lui tendințe către exces și provocare, reluând ideile care pluteau în atmosfera epocii, sprijinindu-se complet pe observațiile și ipotezele lui Charcot și ilustrând cu anticipație anumite analize freudiene, a reușit să realizeze „două bune folosiri” ale personajelor isterice. Pe de o parte, ele îi servesc la dezvăluirea inumanei constrângeri afective și sexuale care apasă asupra indivizilor în societățile occidentale – în special asupra femeilor și asupra preoților – și împotriva căreia se ridică fără a găsi remedii pentru nesăturările lor: pentru un scriitor partizan al doctrinei libertății de conștiință, în revoltă perpetuă împotriva ucigașei bune conștiințe a societății burgheze, ele sunt așadar aliați prețioși. Pe de altă parte, prin histrionismul și frenetismul lor care fac din ele enigme vii, contribuie totodată la dramatizarea, chiar la teatralizarea povestirii, la desacralizarea valorilor consacrate, la distanțarea cititorilor prin caricatură și umor, și conferă limbajului coroziv al scriitorului o remarcabilă eficacitate: pentru un romancier novator, preocupat de a rupe cu presupunerile realismului, de a sfârși cu psihologia de imitație a lui Paul Bourget, și de a șterge frontierele generice artificiale, pentru a ajuta la revoluționarea privirii contemporanilor săi, aceste spirite frățești care sunt istericii nu pot fi decât fascinante.

NOTE

1. „Le Siècle de Charcot”, *L'Événement*, 29 mai 1885 (*Chroniques du Diable*, Annales littéraires de L'Université de Besançon, 1995, p. 121; la această ediție trimit indicațiile de pagini).

2. Articol apărut în *L'Événement*, 20 mai 1885 (*Chroniques du Diable*, op. cit., pp. 115–120).

3. „Definiția isteriei nu a fost niciodată dată și nu va fi niciodată”, scria C. E. Lasègue în 1878. Autorul articolului „Hystérie” din *Encyclopedia universalis* (t. VIII, p. 686), profesorul de medicină Lempérière, adăugă: „Un

secol a trecut, imprecizia rămâne [...]. Limitele înseși ale afecțiunii sunt dificil de încercuit.“

4. Psihanalista Gisèle Harrus-Révidi scrie că, „sub această vocabulă“ de isterie, care a fost un „puternic vector al feluritelor polemici“, „se ascunde în același timp o patologie psihiatrică [...] și un mod esențial de a gândi faptele psihice“ (*L'Hystérie*, P. U. F, 1997, p. 4).

5. „Tous anémiques“, *Le Gaulois*, 12 juin 1880 (*Paris déshabillé*, l'Echoppe, Caen, 1991, pp. 15–20).

6. „Les Nerveux“, *Le Gaulois*, 22 juin 1880 (*Paris déshabillé*, op. cit., pp. 21–26).

7. Psihanalistul J.-D. Nasio scrie că isteria este o „nevroză latentă care se manifestă cel mai adesea cu ocazia unor evenimente marcante sau în perioade critice din viața unui subiect, de exemplu în adolescență“ (*L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, Payot, 1995, p. 15).

8. „Ea se exalta, se abandona acestei idei că nu îi era cu putință să reziste fatalităților neamului său, care îi apărea atunci, precum un șir lung de sinucigași, venit din noaptea profundă, de foarte departe și desfășurându-se de-a lungul veacurilor, pentru a ajunge... unde?“ (p. 127).

9. J.-D. Nasio, *L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., 180.

10. Ibid, p. 31. Mai târziu, Freud nu va vorbi decât de fantasma traumatismului.

11. Jacqueline Schaeffer, „L'Hystérie: une libido en crise face à la différence des sexes“, în *Hystérie*, P.U.F., 2000, p. 122. J.-D. Nassio (*L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 16) observă că „corpul istericului“ se caracterizează prin „puternice inhibiții sexuale“ din „partea genitală“, care este ca „anesteziată“.

12. J.-D. Nasio observă că femeia isterică este „pașnică“ și „i se acordă un armistițiu“ „când este gravidă“ (*L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 153).

13. Ibid, pp. 58–59.

14. Gisèle Harrus-Révidi evocă „asemănările fenomenologice evidente între convulsiile epileptice și isterice“ *L'Hystérie*, op. cit., p. 43.

15. Psihiatrul Lempérière scrie referitor la personalitatea isterică: „Istericul nu se teme de nimic mai mult decât de a trece neobservat și, în nevoia lui de a fi observat, folosește procedeele și artificiiile obișnuite în lumea spectacolului. Să afișeze un personaj, să joace un rol, să răspundă, ca

isteric, la o necesitate imperioasă [...]. În spatele deghizărilor care îl maschează, prin numărul mare de personaje pe care le împrumută, persoana istericului nu se lasă cunoscută“.

16. A se vedea J.-D. Nasio, *L'Hystérie ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 39.

17. *Ibid.*, pp. 39–40.

18. „Fie ambiția de a parveni la vreo înaltă demnitate ecleziastică, fie căința sau reflecția, el se încapătână să împlânzească firea sa revoltată, încercă să o mlădieze nemulțumirilor disciplinei, modestiilor umilinței nicidecum prin rugăciune, sau prin pasiva respectare a practicilor pioase, cum procedează cei slabi, ci printr-o înțepenire într-un fel musculară a voinței, printr-o încordare, cum s-ar spune, fizică a tuturor facultăților sale intelectuale“, (p. 352).

19. Jacqueline Schaeffer, „L'Hystérie: une libido en crise face à la difference des sexes“, în *Hystérie*, op. cit., p. 109.

20. J.-D. Nasio, *L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 60.

21. *Ibid.* p. 25.

22. Referitor la crizele isterice, Lempérière vorbește despre „descărcări agresive și orgastice“ și despre „imobilitatea cataleptică a extazului“ („Hysterie din *l'Encyclopedia Universalis*, art. cit., p. 687)“; iar J.-D. Nasio despre „excesul de afect sexual“ pe care îl compară cu „un orgasm“ (*L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 40).

23. J.-D. Nasio, *L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 29.

24. Charles-Edmond Cornille, *Sur quelques dégénérés dans les oeuvres d'Octave Mirbeau*, Lille, Faculté de médecine et de pharmacie, 1922, p. 46.

25. J.-D. Nasio, *L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 19.

26. Ea îl califică „bestie mică“, „otrepă mică“, „huligan mic“, „femeiușcă fără valoare“, „sărman suflețel friguros și timid“, „femeie ușoară bătrână“.

27. J.-D. Nasio, *L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 20.

28. *Ibid.*, pp. 21–22.

29. „De ce să fie atâtea flori acolo care seamănă sexelor, dacă nu ar fi natura care nu încetează de a striga ființelor vii prin toate formele sale și prin

toate parfumurile sale: Iubiți-vă!... iubiți-vă! faceți ca florile... Nu există decât dragoste!“ (p. 283).

30. „A spune că eu nu sunt decât o femeie... o femeie cu totul mică... [...] și că, dintre noi doi, eu sunt bărbatul... și că eu valorez cât zece bărbați ca tine!“ (p. 296).

31. „Am în tot corpul tremurături asemănătoare amorului“ (p. 247); „ea își întindea tot corpul ei zvelt și vibrant brutalităților, loviturilor, sfâșierilor“ (p. 263); „simțeam frisoane învăluind tot corpul ei“ (p. 266); „Clara se lipise de mine, tremurând toată“ (p. 269).

32. J.-D. Nasio, *L'Hystérie, ou l'Enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 61.

33. „Nu-i așa că omul de geniu nu este un monstru, ca tigrlul, păianjenul, ca toți indivizii care trăiesc mai presus de minciuni sociale, în strălucitoarea și divină imoralitate a lucrurilor?“ (p. 302).

CORP BOLNAV ȘI IUBITOR ÎN CLOPOTARUL DE RODENBACH

ALAIN NÉRY*

Ca și în *Bruges-mort*, orașul Bruges are în *Clopotarul* rolul de personaj și de dublură a altor personaje, iar afinități și reflexe multiple unesc unele de altele ființe și elemente. Bruges, în *Bruges-mort*, reprezintă liniștea și moartea, și încrederea justițiară. Simbolistica funebă nu lipsește desigur din *Clopotarul*, dar mai precis această operă este marcată de semnul bolii, care nu face în final decât obiectul, în *Bruges-mort*, al unor aluzii secundare. El e reprezentat cu totul altfel în poezii, mai ales în secțiunea din *Vieți îngrădite* intitulată „Bolnavii la ferestre“, în care boala apare ca un aspect central al imaginarului rodenbachian, legat în mod semnificativ de alte aspecte, atât de particulare și atât de recurente, de acest imaginar. Un astfel de caz se regăsește și în *Clopotarul*, unde epidermele umane au strânse înrudiri cu piatra edificiilor, iar bronzul clopotelor este marcat ca și ele de roșeața febrei, de cloroza și de marmorările descompunerii: căci există într-adevăr o lăncezeală și o maladie universale care afectează lucrurile ca și oamenii. Maladie dezgustătoare, uneori nenumită, uneori desemnată, definită, explicată în manifestările sale și desfășurarea sa, justificată dacă e cazul prin seducțiile sale ori prin eficiența sa: despre buna folosire a bolii în *Clopotarul* de Rodenbach.

Boala este legată de personaje, începând cu Van Halle, tatăl lui Barbe și al lui Godeliève, cele două femei care vor iubi în mod diferit și tragic pe Joris Borluut. Van Halle este atins în roman de două boli, dintre care una este numită și îi va fi fatală, iar cealaltă rămâne neprecizată, învăluită mai ales în

* Universitatea din Angers.

perspectiva convalescenței care o urmează, această stare intermediară între boală și sănătate. Revenirea la aceasta nu se produce fără sechele ireversibile ale rămânerii „de partea cealaltă a vieții” unde bolnavul și-a făurit, ne spune poetul *Vieților îngrădite*, „o față de esență pură și de identitate adevărată”¹⁴. Grija orei exacte, ca rod al lungii sale inactivități, i-a rămas lui Van Halle chiar și atunci când maladia se sfârșise; ca suferind, el pândea la cadranul pendulelor momentul indefinit al vindecării care va reveni (p. 38)². El a contractat monomania pendulelor, altă boală, psihică dacă vrem, și benefică deoarece nu este „într-adevăr fericit decât omul care are o idee fixă” (p. 40). „Plimbările lui de convalescent” îl duc, alt echivoc, în dughenele din Grande Place din Bruges în care „totul este vechi, oxidat, veștejit, ruginit” (p. 39), și unde el descoperă primul său orologiu ca o epavă neprevăzută (p. 40). Joris se va ocupa, suprem paradox, să vindece un oraș al cărui farmec muribund reprezintă pentru el întreaga frumusețe. În ceea ce-l privește pe Van Halle, el, caută o armonie improbabilă între pendulele sale dintre care una, cel puțin, este „foarte veche și stricăță” (p. 87). El cunoștea corpul pendulelor, reflex al corpului uman, nervii lor și mușchii lor, și „micile boli ale roților, bacilii prafurilor fine” (pp. 88–89). El însuși face parte din aceste ființe „aparte, echivoce” care bânuie „orașele moarte” (p. 36). S-a îmbolnăvit „de o boală lungă și care a fost urmată de o convalescență, lungă și ea” (p. 37), fără ca limitele acestor două faze lungi, succesive să apară în mod clar, mai relevantă fiind osmoza existentă între starea maladivă a lui Van Halle și caducitatea înconjurătoare:

„Se simțea singur, chinuit de durate de timp, de tristeți ale momentului. Mai ales către asfințit care, în acest sfârșit de toamnă, intra prin geamuri, se așeza pe mobile în tonuri livide, chinuind oglinzile cu o despărțire de lumină.” (p. 37).

Congestia cerebrală care îl lovește pe Van Halle în mod brutal, într-o noapte, este în schimb, numită și descrisă cu o precizie medicală. Cel mult metafora poetizează ușor descrierea, reflectând în evocarea naturii imaginea bolii:

„Avea ochii închiși; capul se expunea vederii, eșuat printre urechi, strivindu-le, de parcă era îngreunat de tot sângele dus la creier. Mici linii violete pătau pielea, aceste vene de sânge pe care octombrie le așază pe frunzele de viță de vie.” (p. 137).

Fazele ultime ale bolii, contractiile feței agonizantului vor fi la fel relatate cu exactitate. Dar moartea sa va face obiectul unui comentariu liric integrând personajul în decorul simbolic al poetului:

„Apoi, ridicându-se puțin, întinse brațele, sprijinindu-se de ele, așa cum în canalele din Bruges se sprijină pe aripile sale lebăda care vrea să iasă din apă când stă să moară, și bătrânul muri – ca și când și-ar fi luat zborul – alb de tot!“ (pp. 141–142).

O moarte bună a unei ființe bune. Nu toate morțile sunt așa, nici toate bolile. Unele întristează familiile „dar există boli dureroase și care te fac să le iubești mai mult“. Femeia pare mai ales afectată, paloarea o face mai fină, se angelizează, transformă atmosfera, o îndulcește: „E dulce și tristă ca veghea unei despărțiri. Draperiile patului au freamăte de pânze de corabie...“ (p. 123).

Boala rea e într-adevăr nevroza lui Barbe. Diagnosticul este nesigur în măsura în care Joris ezită fără încetare să incrimineze la ea boala sau răutatea, sau ambele: „crudă și nevrozată“³ (p. 153). La urma urmelor, constatarea clinică e la timp enunțată: „Cazul era clar: anemie și nevroză, declin al unui sânge învechit, boala secolului, care bânuie până și în aceste orașe depărtate. La Barbe, era ereditară“⁴ (p. 181). Este aproape de prisos să se semnaleze în ce măsură nevroza astfel prezentată constituie un veritabil *topos* atât al scrierilor așa-zis decadente, cât și al scrierilor naturaliste. Barbe e constant semnalată ca dominată, determinată de nervii săi „întinși să se spargă“, în momentul agoniei tatălui ei (p. 139), „întinși către certitudine“ de trădarea lui Joris pe care ea o bănuiește (p. 230), suciți și încurcați „precum parâmele într-o furtună“ când înșelăciunea e confirmată (p. 238). Crizele ei și descurajarea ca o continuare a lor jalonează romanul:

„Barbe, după aceste mari zgâlțâituri, rămâne frântă, petic de simțire și de nervi, pânză de corabie căzută de la catarg. Stătea culcată, mult timp, inertă și lividă, tristă din cauza bolii, tremurând din toate mădulele sale: fire se întindeau de-a lungul picioarelor ei, se înnodau la genunchi, duceau sculul lor la gâtul ei care se astupa gata să o înăbușe.“ (p. 178).

În plus, e semnalată agravarea progresivă a bolii: „Nevroza lui Barbe se va înrăutăți“ (p. 137), „Starea ei de sănătate [...] se va înrăutăți“ (p. 271), și într-adevăr, descrierea crizelor devine mai impresionantă:

„Ea avu crize de nervi, căzând cât era de lungă, față moartă, gura strânsă, subit închisă și deja ca o cicatrice, în timp ce genunchii se mișcau înapoi și încolo, brațele băteau aerul. Părea atunci că s-ar fi vrut să o răstignească pe vreo cruce orizontală, și că ea se apăra.“ (pp. 271–272).

Metafora religioasă orientează descrierea către acest supranaturalism creștin predicat în *Acolo* de Huysmans. Ca și acesta din urmă, Rodenbach nu pretinde că nutrește respect pentru posibilitățile medicinei și valoarea medicilor, cum se vede în momentul crizei lui Van Halle: [Medicii] priviră, pipăiră, indicară vagi paleative, anunțară că este prematur să se pronunțe, că vor reveni a doua zi, și se retraseră, gravi și indiferenți (p. 137).

Este neîndoielnic că la fel ca Huysmans, Rodenbach înclină să considere că orice boală este mai presus de orice în spiritul în care ne-o arată în mod simbolic pe Barbe reticentă la sacrificiu și până la capăt el ezită, în ceea ce o privește, între răutate și tulburare nervoasă (cf. p. 317).

Boala este răul cel mai mic dorit de Godeliève când se teme de a rămâne însărcinată cu Joris. Godeliève este maladivă în chiar manifestările credinței ei: „Sângele părăsea fața, se revărsa înapoi în inimă într-o maree roșie și caldă“ (p. 190). Ea este, alt paradox, cea care are grija de a-l vindeca pe tatăl ei, apoi psihologic, căsnicia lui Joris și Barbe: „Ea mergea, de la unul la celălalt, se părea, să ducă balsamuri, să-i vindece, să-i împace, ca o soră de caritate între doi bolnavi“ (p. 151). Dar nu împiedică fatalitatea scadențelor, și ea însăși este nevindecabilă de boala esențială care o macină, dragostea ei pentru Joris: „Ea nu era așadar deloc vindecată? Ea va fi nevindecabilă. Sunt femei care iubesc până la moarte“ (pp. 160–161).

Conivența amoroasă dintre Godeliève și Joris e plasată sub semnul emolient al unei convalescențe molipsitoare pentru cei din preajmă: „După violențele lui Barbe, amândoi pândiră dulceața tăcerii, o tăcere de convalescent și care nu vrea să fie violentată“ (p. 112). Și, Joris însuși asimilează fericirea lui convalescenței: „Astăzi, încă o dată, Borluut se simți numaidecât liniștit, convalescent după durerea recentă. Singurătatea avea balsamuri; norii cei mai apropiați se destrămau în firișoare“ (p. 94).

Imaginarul, colorând peisajul, estompează deosebiriile dintre boală și convalescență. Echivocă este de asemenea și transformarea lui Godeliève, alimentând „senzația de convalescență“ a lui Joris, din infirmieră în amantă (p. 167)⁵. Influența angelică a lui Godeliève îl pune pe Joris în afara neajunsului pricinuit de „zdruncinătura vreunui nerv“ (p. 185), și ne îndeamnă să reflectăm la banalitatea decadentă a *enervării* și nu la o contradicție radicală față de nervozitatea acestui personaj, pândind-o mai departe pe Godeliève, pierdută pentru el, în procesiune: „O mare emoție îl agita, o neliniște nervoasă care îl împiedica de a sta locului, și imediat îi contracta, imobiliza inima, ca un animal misterios, captiv în el“ (p. 282).

În fine, Joris este și el un vindecător ambiguu, în acest caz, pe lângă Bruges, sublimare a iubirilor sale. Căci el se ocupă să restaureze orașul în curs de dezagregare, dar îl iubește, în declinul său, chiar în desființarea lui; orașul este „frumos prin a fi mort (p. 247); el visează să înconjoare acest bolnav incurabil cu atenții cvasifunerare.

„Timpul desăvârșea aici opera sa de deteriorare. O uzură tristă veștejea ghirlandele, măcina figurile ca o lepră. Ferestre astupate erau ochii orbi. Un pinion în ruină, proptit, se târa, s-ar fi spus, pe cârje, spre Veșnicie. Un basorelief se descompunea deja ca un cadavru. Trebuia să se intervină, să se grăbească, să se îmbălsămeze mortul, să se dea atenție sculpturilor, să fie ajutată bătrânețea zidurilor.“ (p. 47).

Totul în Bruges îl trimite pe Joris la „zădărnicia vieții și a lui însuși“ (p. 109). Turnul, loc al iubitelor lui clopote, era în același timp răul și remediul. El îl făcea inapt să mai trăiască și el îl vindeca de a trăi“ (p. 94).

Primăvara le redă clopotelor o sănătate, încă o dată ambiguă: „Ce aveau ele, bătrânele clopote, de cântau mai repede, și de parcă o roșeață cu febră farda bronzul lor negru“ (p. 207). Căci Bruges, unde țiglele decolorate se ofilesc (p. 77), e lovit de o lânchezeală generalizată: „Erau roșeți febrile și roșeți decolorate; roșeți de lumină închegată, roșeți de rugină și de rană; dar toate împietrite, trecute, postume“ (p. 77).

În clipa în care Joris părăsește orașul pentru Barbie, lasă să „lânchezească fațadele care așteaptă bunăvoința lui pentru a le da la o parte eșafodajele, a scoate aceste bandaje și aceste feșe și a ieși vindecate de boala de a fi bătrâne“ (p. 198); el nu face decât să constate caracterul incurabil al acestei boli. Astfel stând lucrurile, femeii și clopote, și edificii, se confundă. „Clopotul de luxură“, clopotul prea uman, gravat cu imagini indecente, este chiar Barbe în rochie de bronz (p. 99), în timp ce pe străzile din Bruges, unele femei în mantie „oscilează precum clopote de tăcere“ (p. 95). Și din clopote dăngătul curge „în șirag precum sudoarea“ (p. 29); metalul lor are „un tatuaj complicat, din rugini de sânge“ (p. 30). Joris vede de altfel, în camera unde ajung firele de comunicație ale clopotelor, „anatomia“ turnului: „Toți mușchii, nervii senzitivi erau dezgoliți“ (p. 33). Edificii organice, vii, muribunde mai degrabă, cu epiderma necrozată, ca zidurile din Sainte-Walburge:

„Pete mari roșii și verzi, un tatuaj veninos, o întreagă policromie din decădere și ploaie, acopereau zidurile exterioare ale bisericii [...]. Erau

marmorările înseși ale descompunerii care se eternizau acolo, chimia morții care trecuse în pietre.“ (p. 279).

Vechile fațade ale caselor din Bruges au chiar farmecul sănătății precare, „o întreagă mucegăială plăcută, un fezandaj de cărămizi, de nuanțe sanguine sau clorotice ca o vopsea“ (p. 51). „Fezandajul de pietre“, expresia e reluată mai jos (p. 300), e conform cu lexicul și cu delectările morbide ale lui Des Esseintes, campion al nevrozei și al sechelelor⁸. „Apele inerte“ pe care lui Joris îi plăcea să le contemple (p. 175) nu sunt ele reflexul inerției lui Barbe după crizele ei (cf. p. 178)? Barbe tentată de sinucidere se contemplă și în apa canalelor „ca atrasă de o imagine a ei înseși, vindecată și atât de calmă, și care îi arată ceea ce ar putea să fie, ceea ce ea era cât pe ci să fie...“ (p. 272).

Joris va alege să moară aspirat în clopotul său. A învățat că a muri este cea mai reală vindecare, probabil. Vindecare de dragoste și de viață, de acest *morbus* a cărui *durere fină* este greu de apreciat, iar folosirea atât delicată, cât și crucială.

NOTE

1. *Les Vies encloses*, Paris, Charpentier 1896, p. 97.

2. Din ediția *Carillonneur*, Paris, Charpentier, 1897, la care ne referim de acum înainte direct în text.

3. Aceeași întrebare p. 122 („Unde începe boala și unde răutatea?“) p. 317.

4. Cf. de asemeni p. 122, această teamă a nevrozei ereditare: „Și se gândea la ciudatele nevroze care întotdeauna au degradat umanitatea, fir interior care leagă fedeleș voința și toată firea. Flagel insuflat în acest secol, în urma declinului raselor și eredității acumulate.“

5. A se vedea și p. 194: „Joris, însuși, s-a umplut de vorbe dulci și noutăți ale convalescenței.“

6. E vorba aici de dune.

7. Tema febrei este foarte recurentă în *Clopotarul*. Vitejia „îl înfrigurează“ pe Joris (p. 250). Apropierea de sfârșitul vieții „înfrigurează“ ultimele sale înflăcărări (p. 10). Bartholomeus are „unul din aceste profiluri arse de febră ale unui călugăr în adorație“ (p. 82)...

8. Și care, sub semnătura lui Huysmans însuși, îl aprecia pe Rodenbach (Cf. „Bruges“, în *De tout*).



Clemente Susini, Venus eviscerată,
1781–1782, ceară colorată.

DESPRE BUNA FOLOSIRE A EXAMINĂRII MEDICALE LA DESCHIDEREA LUI VENUS

MARC KOBER*

În cazul lui André Pieyré de Mandiargues și al lui Gilbert Lely, ne aflăm în prezența unui sistem de „examinare” complex, la intersecția istoriei artei și a istoriei științelor. Suntem într-o figurație fantasmatică sau medicală? „Examinarea” este însoțită de o agresiune asupra corpului reprezentat, gest terapeutic, privire prădalnică, până într-atât încât voința de a înțelege, de a vindeca deci, se dublează cu punerea în discuție a unei torturi. Dincolo de ceea ce este reprezentat, o altă problemă va fi cea a impactului reprezentării asupra cititorului-indiscret, ori asupra personajului pozitiv: (în sensul unei exaltări), sau foarte negativ (reprezentarea bolii îmbolnăvește). O relație ambivalentă se stabilește într-o problematică a dorinței exacerbate sau distruse, autorizând să fie un catharsis, o deturnare către alte sfere de interes, o sublimare estetică (a cărei descriere literară va fi garantul), fie o culpabilizare fără rezultat.

I. DOUĂ REPREZENTĂRI: *LA BELLA CESARINA DI CERA* ȘI INFERNUL LUI HIPOCRATE

LA CESARINA DI CERA

În nuvela „Arheologul” inclusă în culegerea *Soleil des loups*, un om de știință (arheolog), după alegerea unei logodnice, se confruntă în cursul unui

* Universitatea din Angers.

sejur în Campania cu diferite imagini ale corpului feminin, personaje substitutive, sau reprezentare a inconștientului tinerilor căsătoriți, mergând de la tăria marmurei, a bronzului, la carnea coruptibilă, trecând prin ceară:

„[...] figura în ceară a unei fete un piculeț mai mică decât în mărime naturală [...]; fata de mai sus complet goală, înzestrată cu o frumusețe aproape ideală, culcată pe o saltea de pânză veche, de în, puțin mai brună decât carnea ei; și din pânțele ei despicat de o incizie cezariană ieșeau, ca vomări, mulțime de prapuri enorme, în ceară și ei, în cel mai desăvârșit realism, care îi atârnavă sus pe pulpe așa ca un suport de fructe cămoase¹.“

Această reprezentare anatomică fantezistă e plasată în centrul unui loc imaginar numit „muzeu secret“ ori „cabinet al abatelui Mercurio“, în vârful unei construcții asemănătoare unui far, pe care noi o putem identifica în muzeul de la Specolă „observator astronomic“, muzeu de figuri anatomice de ceară, din Florența. Mandiargues este un mare admirator al *Istoriei Juliettei* „La Florența, Sade o face să remarce figurile de ceară ale lui Zumbo [...]“ (*Troisième Belvédère*) – în special „Ciurma“.

La Specolă este un muzeu târziu inaugurat, în 1775, anul în care marchizul de Sade scria *Călătorie în Italia*. Pentru acest muzeu, un faimos modelator în ceară, Clemente Susini, alcătui câțiva ani mai târziu, în 1781-1782, o capodoperă a genului, o *Venere de medici*, Venus în ceară colorată și demontabilă:

„Experimentatorul sau studentul în medicină putea metodic, în liniște, să învingă limitele cărnii ei, să o deschidă până la inimă și până la taina uterului. O altă Venus, poreclită *La Sventrata**, desfășura – teribil evantai – informa țâșnire a viscerelor².“

Fără îndoială, descrierea lucrării *La Cesarina di cera* trimite la *Venere de medici* de Clemente Susini. Pe de altă parte, există de asemenea un „cabinet secret“ în interiorul muzeului arheologic din Neapole, numit „sală a obiectelor obscene“, care conține în special ex-voto anatomice modelate în teracotă în tipar, părți de corpuri umane corespunzând unor dorințe sau mulțumiri pentru vindecare. Aceste ex-voto corespund religiozității populare în domeniul reproducerii (este vorba de sâni, falus, uter). Acest loc retras nu este, fără îndoială, absent în cadrul vizitării deoarece abatele precizează că toți tinerii căsătoriți vin în voiajul de nuntă să vadă *La Cesarina*: un contact vizual de bun augur, promisiune a unei căsătorii fecunde?

* Spintecata (n.t.).

Dar Bettina, tânăra soție, e călăuzită și de o altă motivație: plictisită de a vedea „fete de marmură [...] sau de bronz“, ea aspiră la alte materii ale femeii pe care să le enumere: „fete de cauciuc, fete de sulf, fete de coral, fete de burete, fete de ceară³...“. Nu e vorba oare de întrebarea perversă prin excelență: „Din ce substanță corporală e făcută femeia?“, întrebare care motivează și deturneză totodată imaginea științifică.

În fine, numele atribuit statuii de ceară, Cesarina, trimite la operația cezariană, operație a cărei practică începe să se generalizeze în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fără aseptie, cu o mortalitate de 95%. Gilbert Lely îl evocă pe doctorul J.-F. Sacombe, ce inventează personajul chirurgului Midwife* pentru o „dramă anti-cesaro simfiziană“ spre a denunța incuria lui Baudelocque, rivalul său, împrumutându-i câteva trăsături ale unui sinistru mamoș cu numele de Bandole în opera lui Sade⁴.

Totuși, o adevărată operație cezariană n-ar fi dus în mod sigur la o astfel de ieșire de viscere. Autorul unifică într-o aceeași reprezentare, fără îndoială, cel puțin două figuri de ceară anatomice din muzeul de la Specolă. În plus, lângă un picior al *Cerasina di cera*, Mandiargues menționează un brici vechi cu lama ruginită. Reprezentare a scalpelui? Mandiargues insistă mai puțin asupra posibilității de a vedea uterul și fătul în interior, decât asupra vreunei crime cu sânge.

INFERNUL LUI HIPOCRATE

Este vorba despre o pagină în proză inclusă în poeziile complete de Gilbert Lely din care primele versuri (până la „climă redutabilă și frumoasă“) sunt reluate de un articol, „Philippe Ricord, Descartes al bolilor venerice⁵“. Printre unele referiri la pictura genului (medicală) textul se încheie în felul următor:

„Vrem să spunem, fără a păta meritul unui precursor, teatrele de bălci depravate, sabatele convulsive ale vrăjitoarelor, conduse de Jean-Martin Charcot. Albumul fotografic de la Salpêtrière [...] nu se pleacă deloc în poetică oroare în fața acestor teighele de bălci de anatomie patologică, unde femei de ceară, splendide ca și violul, agonizează pe catifea stacojie⁶.“

* Moașă în limba engleză (n.t.).

Urmează o aluzie la muzeul Dupuytren. Analogia între cele două texte este evidentă. Totuși, referirile lui Gilbert Lely sunt mult mai precise. Și aceasta pentru un motiv foarte sigur: Lely a fost redactor-șef al revistei medicale *Hippocrate*, la Paris, din ianuarie 1933 până în septembrie 1939, și erudiția sa în materie de umanism medical este fără numitor comun cu cel al lui Mandiargues. El va deveni membru al Societății de Istorie a Medicinii. Lely este moștenitorul sistemului naturii și spiritului materialist al baronului d'Holbach și al lui La Mettrie.

Precum enciclopedistul, el se interesează de psihologia umană, în special de anomalii, ceea ce demonstrează pe larg eseurile sale de istorie medicală, în care evocă, printre altele, tratamentul sifilisului, ftiziei, un concurs de îmbălsămare, sau, mai mult, operarea unei tinere femei hermafrodite.

El constituie astfel un cabinet de „poetică oroare“, pe care nu-l cedează câtuși de puțin caracterului erotic și macabru al celui al lui Mandiargues. Câteva referiri trebuie explicitate, mai ales cea la Charcot, și cea a lui Dupuytren, chirurg-șef al *Spitalului Principal* în 1830, de unde au fost trase primele focuri de armă ale revoluției din iulie.

MUZEUL DUPUYTREN

Este un muzeu de anatomie patologică și de teratologie constituit la moartea lui Dupuytren, în 1835. Un inventar din 1877 număra șase mii de piese. Această colecție este încă accesibilă publicului la muzeul Delmas-Orfila-Rouvière, de la Facultatea de Medicină din Paris. O ultimă „reminiscență“ din colecția Dupuytren a fost muzeul legendar al doctorului Pierre Spitzner, divertisment educativ legat curând de câmpul pentru iarmaroc. Acesta a achiziționat diverse piese, făcând apel și la modelatorii de ceară care lucrau pentru instituțiile medicale franceze, și a deschis în 1856 un muzeu la dispoziția marelui public, în piața Château d'Eau (astăzi piața Republicii). El comporta o inițiere în embriogenie, în chirurgia obstetrică, scene operatorii, în care mâini operau, în timp ce fețele rămâneau impasibile, o sală rezervată bolilor venerice. Acest muzeu de figuri de ceară anatomice este legat de dezvoltarea ceroplasticii anatomice, începând cu inițiatorul ei, Zumbo, în 1696, la Bologna. Figurile de ceară înlocuiau cadavrele sau preparatele anatomice.

Tradiția muzeului itinerant Spitzner va dura până în 1950. Anumite piese, în număr de trei sute cincizeci, sunt în posesia Societății Anatomice din

Paris. Celelalte muzee itinerante se grupează în jurul a trei teme principale: anatomie descriptivă, ginecologie, venerologie, în plus, unele „curiozități”. Ca și muzeul Spitzner, ele ezită între expunerea de bălci și demonstrația științifică. La intrarea în Muzeul Spitzner se găsea punctul de atracție al spectacolului, o „Venus anatomică” comportând patruzeci de părți pe care un demonstrator le „dezbrăca” organ cu organ. Printre aceste numeroase piese foarte realiste, în scopul de a arăta întreagă natura, figurau în domeniul obstetric monștri, dar și realitatea creșterii fătului, nașterile de orice fel, inclusiv prin cezariană.

Fete frumoase sunt prezentate cu scopul de a nu-l speria pe spectator printr-o reprezentare prea terifiantă a durerii, în special în cazul nașterii. Totuși, fața unei asemenea operate prin cezariană este marcată de spaimă, și cea a unei femei atinse de tuberculoză este emaciată. În cazul anatomiei patologice se percepe dorința de a nu arăta moartea, fără a ascunde câtuși de puțin leziuni, nici rezultate ale unei autopsii câteodată explicate în raportul lor. Părul și puful pubian sunt reprezentate pentru a fi cât mai aproape de realitatea vieții, dar nu fără o plăcere estetică ce culminează în detaliul veșmântului feminin (panglici, cămașă fină de noapte din mătase, păr, ochi și dentiție pentru un cap disecat de Zumbo...).

Această frumusețe evidentă a reprezentării contrastează cu deschiderea corpului sau înfățișarea unei patologii interne și a organelor deteriorate. Pe scurt, aceste figuri de ceară alături de limpezimea didactică grijii nu mai puțin importante: de a nu se arăta moartea cu prea multă emfază și de a se căuta împodobirea. În această privință, colierul de perle pus pe incizia gâtului lui Venus de Clemente Susini este emblematic.

Dacă e vorba de preparate anatomice (prin injectare de terebentină) cu desicație, verniu, figuri de ceară anatomice, punctul de vedere este totdeauna pedagogic, alegerile de prezentări extrem de didactice. Ceara este pusă pe oase și permite reconstituiri plan cu plan, într-o reprezentare absolut clară și lizibilă, căci este proiectată în spațiu. Acest tip de reprezentare are o influență directă asupra spiritului, chiar asupra ochiului.

Cât despre interpretarea dată în cele două texte ale noastre, ea pune clar accentul pe caracterul de obiect dezirabil al figurilor de ceară anatomice pentru o privire masculină și iubitoare de frumos. Acestă privire, în cazul lui Lely, insistă nu asupra morții fascinante, ci asupra naturii atractive a figurilor de ceară („splendide ca violul”) și de asemenea asupra unei clinici (în înțelesul de *kliné*, „pat”) de visări.

ALBUMUL FOTOGRAFIC DE LA SALPÊTRIÈRE

Printre frumoasele isterice exhibate de Charcot figurează, la loc de cinste, Augustine, ale cărei „atitudini pasionale“ îi vor aduce onorurile din partea revistei *La Révolution surréaliste* nr. 11 (martie 1928), în cadrul unui elogiu al isteriei. O fascinație ambiguă se desfășoară dincolo de simpla curiozitate medicală. Dar „invenția isteriei“ la Salpêtrière nu era cum subliniază pe bună dreptate cuvintele lui Gilbert Lely, o acțiune spectaculară și teatrală? Caracteristicile activității științifice de a privi (în tăcere), apoi de a provoca atitudini, poze, nu sunt fără legătură cu scurta scenă de indiscreție imaginată de Mandiargues.

La Salpêtrière se amestecă priviri pline de dorință și o fantasmă de știință în locul căutării unei adevărate științe. Așa cum Gilbert Lely așază originea sensibilității sale artistice în emoția provocată de o pânză de Gervex – *Doctorul Péan arătând descoperirea sa – a pișcării vaselor* – Charcot, demonstrativul, lucrează sub egida unui tablou de Fleury reprezentându-l pe Pinel ca liberator al alienaților. El vrea „să atingă durerea“ asistenței publice a lecțiilor sale, și să articuleze „a vedea“ și „a ști“, o altă problemă figurativă, decât să rezolve în felul lor figurile de ceară anatomice sau preparatele anatomice pentru disecție și îmbălsămare. Legătura cu corpul altuia în intimitatea durerii sale trece printr-un viol vizual, o violență pentru care se pune chezaș știința. A deschide corpul sau a căuta „centrul“ simptomului, a localiza aici isteria, corespunde unei morale a jucăriei (a sparge pentru a vedea ceea ce se află în interior), unei „copilării“ în înțelesul lui Mandiargues, amestec de cruzime și de inocență.

LA SALPÊTRIÈRE, MUZEU SECRET

Când Charcot e numit profesor de anatomie patologică în 1872, el încearcă senzația agreabilă de a intra într-un „muzeu patologic viu“, după propriile sale cuvinte. La Salpêtrière, Charcot are ocazia de a cunoaște viața patologică altfel decât pe cadavru. El consultă în afara lecțiilor sale, adică, privește în tăcere corpuri goale și este pasionat pentru studiul de „caz“ (Cesarina este unul, păstrând proporțiile). El se străduiește să le descrie: „Știți că există într-o descriere bine făcută o putere de propagare remarcabilă [...] că este mare lucru, foarte mare lucru în patologie descrierea unei creaturi

morbide până la necunoscut.“ (Charcot, 1887-1888)⁷ Charcot avea, se spune, vocația de a fi pictor. El nu denigrează deloc reprezentarea prin cuvinte, și ceea ce laudă el în descriere – termen transdisciplinar – este impactul didactic, dar cuvântul „propagare“ nu desemnează el mai mult virulența și puterea epidemică?

La rândul său, Gilbert Lely se exaltează de talentul lui Aretée de Cappadoce și consideră că descrierea fiziei de către ea e de ajuns pentru a o imortaliza. El admiră și la Pierre Dasault una dintre cele mai frumoase descrieri din literatura fiziologică. Fotografia va facilita căutarea de indicii pentru a se reîntoarce la originea misterioasă a bolii isterice, inclusiv prin mulaje asupra persoanei în viață, ceea ce face din subiectul teratologic viu deja o piesă de muzeu. Dar simptomul se confundă cu firea feminină. Femeile isterice sunt cele care figurează în mod esențial în albumul fotografic. Isteria vine din *ustera*, străfundul matricei, în uter. Boala este asociată cu o dorință vinovată și nelocalizabilă: toate simptomele se oferă în același timp, dar fără nici o bază organică, ceea ce pune din nou sub semnul îndoielii validitatea însăși a examinării medicale.

Într-adevăr, fascinația este cea care îl cucerește, o întunecare imaginară care culminează în căutarea fotografică a aurei isterice. Această exacerbare a examinării este asemenea freneziei anatomice, în care Venus demontabilă (Venus scomponibile) este sfâșiată, deschisă (este originea cuvântului „anatomie“) prin grosimi succesive, ca pentru a înțelege extremul adevăr al persoanei în viață.

Un ultim aspect care se găsește de altminteri în figurile din ceară anatomice din muzeul Spitzner, sau în fața *La Cesarina di cera*, este problema contactului. În mod cert cercetările lui Hyppolite Baraduc asupra aurei isterice țin prin natura lor de o obsesie de contact la distanță. Fotografiile istericelor arată foarte puțin mâinile medicilor care modelează atitudinile, și contrastul este tulburător între „cătușele rigide“ deja notate de Gilbert Lely și nuditatea corpurilor. Fotografiile constituie o negare a contactului între medici și pacienții lor. Una dintre dimensiunile cele mai tulburătoare este că modelele patologice vii sunt corpuri lăsate, în special în „somnul isteric“, adevărate frumoase în pădurea adormită. Abatele Mercurio îi pune în gardă pe vizitatorii lui: „Geamurile sunt pecetluite pe soclu complet inamovibile⁸.“

Termenii folosiți de Lely – „sabate convulsive ale vrăjitoarelor“ și „teatre de bâlci depravate“ – trimit fără îndoială la viziuni isterice, terori și

uri, spaime sexuale, o „infecție halucinatorie a întregului spațiu, a întregului timp, se pare”⁹. Va trebui să reținem acest fenomen de infecție când se va impune interpretarea efectului unei frumuseți veninoase.

Căci este un șoc ceea ce trebuie să fie la originea isteriei, provocând simptome adesea neurastenice la bărbați, isterice la femei. „Isteria traumatică” va proveni de la o primă scenă, o imagine devenită legendă, o fantasmă în înțelesul de fuziune a actelor, de dorință și de reprezentare.

După Freud, cauza isteriei este o experiență crudă și precoce a atentatului sexual care se rejoacă în atacul isteric. Ea va fi repetarea nenorocirii sexuale asupra căreia Gilbert Lely pune accentul – „splendide ca violul” – este de altminteri violul colectiv, singura fantasmă despre care știe totul Gilbert Lely, și despre care Mandiargues brodează o legendă locală pentru *La Cesarina di cera*, ce comportă o peșteră și „o mică paznică de capre care va rătați acolo în mod îngrozitor...”¹⁰.

Pe scurt, cei doi autori împrumută de la o reprezentare medicală deja lucrată de grija de-a face vizibil invizibilul (trauma, boala mintală sau răul organic) descrierile lor, și ei nu fac decât să accentueze o dimensiune estetică, grija de punere în scenă. Intenția este la început pedagogică: să respecte cel mai profund realism, să atenueze moartea sau rana. Totuși, reprezentarea emoționantă tulbură și se transformă în supliciu chinuitor, invită la înduișoare, provoacă cel puțin reprezentări imaginare agreabile. În acest sens, forma medicală poate să se transforme într-o capcană în maniera obiectelor suprarealiste. „Infernul lui Hipocrate” este acela de a nu călca jurământul său care începe astfel: „Nu îmi voi îngădui nici o acțiune voluptuoasă...”

II. REPREZENTARE A DURERII ȘI A BOLII

Fără a reveni aici asupra motivelor evidente ale reprezentării medicale a figurilor de ceară anatomice, se poate pune întrebarea asupra numărului de medieri necesare pentru a ajunge la reprezentarea unei patologii, dar și la un discurs asupra dorinței și plăcerii (masculine). Mediațiile culturale sunt foarte numeroase precum o serie de ecrane pentru a se reîntoarce către o neliniște legată de un sentiment de *Unheimliche*¹¹.

Reprezentarea corpului atins de suferință și de boală (chiar dacă e vorba în general de o posibilă vindecare sau de un act terapeutic) poate avea

* Sinistru, funebru, funest, lugubru, înfricoșător (n.t.).

efecte nefaste într-o dimensiune nici ea medicală, ci de ordinea fantasmei. Efectele pot fi diverse, dar ele țin toate de domeniul angoasei. Iată un dispozitiv optic din care nici personajele, nici cititorii nu pot să ștergă imaginea.

În limbaj medical se vorbește de „durerea delicată“, de ordinea unei senzații sfredelitoare. Gilbert Lely folosește de altfel cuvântul „angoasă“, în legătură cu pânza lui Gervex zărită în copilăria lui: „Fiecare detaliu tindea să completeze angoasa noastră...“, și mai mult, expresia „Una dintre cele mai vii emoții din copilăria noastră ¹²...“-„vie“ în sensul puternic al cuvântului. Dar această angoasă se transformă rapid, printr-o inversiune de semne, sau mai curând, ea determină o „alegere subiectivă“, fie o obsesie, care, în cazul ei, e de luat în sens creator, drept o orientare. Autorul *Vieții marchizului de Sade* își va spune în sine sa „captivat în modul bizar“ de un univers medical propriu secolului al XIX-lea. El va căuta să reproducă primele efecte printr-o cunoaștere aprofundată pentru că el simte o plăcere ambivalentă, amestecată cu neliniștea, dar plăcere oricum, și chiar exaltare a simțurilor, euforie debordantă.

André Pieyre de Mandiargues e mai precis în ceea ce privește simptomele unei boli descoperite în urma unei simple priviri: Bettina e paralizată și tăcută; povestitorul simte un „fel de greață“, un „gust“ pe care îl percepe și încearcă să-l definească cu, între altele, cuvintele „febră“ și „moarte“: „Curând, mi-am întors privirea, incapabil de a suporta mai mult greața pe care mi-o provoca rana pe corpul gol al fetei sau hidoasele țâșniri ale prapurilor ¹³.“

Într-un cuvânt, e vorba de o senzație disforică, pornind de la un spectacol care se referă la durere (Gilbert Lely folosește termenii „vampirism“, „Demonul“, „Sabatul vrăjitoarelor“):

„Erau fructe dintr-o grădină a infernului, înrădăcinate în carnea vie și într-o luxurianță demonică ¹⁴.“

Acest lucru reprezintă efectele imediate sau infecția pe calea privirii. Deosebirea este evidentă până la urmă între cei doi autori: efectele secundare sunt pozitive la Lely în timp ce personajele lui Mandiargues sunt atinse de disforie, într-o relativă sleire pentru Conrad Mur, care simte pentru soția sa „o încetare a afecțiunii ce înclina spre dezgust“, și incubarea germenilor unei adevărate febre, căci corpul Bettinei este atins de o boală care pare mimetică

cele înfățișate de figura de ceară anatomică: „Despre corp[...] s-ar fi putut spune că era un câmp de partaj între o sleire și o buhăire la fel de suspecte”¹⁵.

Perceperea frumuseții e legată de dorință; invers, semnul negativ al sluteniei marchează neputința și castrarea. Imitația artei care o ilustrează pe Venus în figura de ceară este o reduplicare smintită și periculoasă. Moartea Bettinei pare ineluctabilă, iar pentru Conrad Mur înseamnă dezvoltarea unei suferințe psihice și a unui puternic sentiment de culpabilitate care vor fi (poate) răscumpărate printr-o pedeapsă (mușcătură de broaște râioase în apa rece).

III. DE CE „BUNA FOLOSIRE“ DEVINE O „REA FOLOSIRE“?

Ceea ce ar fi fost o „bună folosire“..., reprezentarea bolii sau a durerii, provoacă în acest caz boală și suferință. Există deci o „rea folosire“?

— O proiecție a neliniștii sub formă agresivă ar avea efectul binefăcător al unei ușurări. Se va observa că în cele două cazuri abordate este evocat principiul unei agresări la întâlnirea corpului gol al unei femei. Vintrea trimite la funcția organică a reproducerii, și agresiunea ei la o neliniște a nașterii. La Mandiargues, prezența unui brici cu lama ruginită și povestea legendară despre *La Cesarina di cera* conduc spre acest sens, pe când moartea aparentă a operatei este percepută ca rezultat al unei ucideri de Gilbert Lely copil, în ignoranța naturii scenei (operația chirurgicală). Patogenia microbiană este efectiv răspunzătoare de moartea unui număr mare de pacienți în secolul al XIX-lea.

— Un catharsis sau o reprezentare teatrală a cărui ipoteză e autorizată de grija de a pune în scenă a abatelui Mercurio care reglează ca artist lumina pentru ca ea să lumineze perfect *La Cesarina*, în timp ce Charcot este organizatorul „teatrelor depravate de bălci“.

O mai bună înțelegere a realității vieții va trebui să decurgă din aceasta, și să pună capăt „izolării“ — fie complexul îndeosebi al durității opuse moliciunii, în cazul personajelor lui Mandiargues. Or, ceea ce se produce aici este contrariul unui catharsis, de vreme ce personajul se simte vinovat de repulsia sa pentru corpul iubitei. El suferă o degradare etică.

De fapt, Conrad Mur este un arheolog care, în felul omologului său german din nuvela lui Wilhelm Jensen, *Gradiva*, vede în perversiune realitatea trupului și a sexualității. Corpul feminin în special intră în câmpul conștiinței sale prin mijlocirea indirectă a statuiilor: „Marmură sau bronz,

mereu corpuri de băieți și de fete, sau fragmente de corp, dure și reci, cum mi se pare că a fost orice corp ¹⁶.”

Altfel spus, el e fascinat de corpul uman, dar în idealizarea sa artistică. El urăște fetele albe și moi, „moliciunea [...] participant iremediabil al cadavrului ¹⁷”. Pe bună dreptate, Bettina, șansă ori neșansă, ține, prin natura sa, de metal sau de piatră, și călirea ei o amintește pe cea a statuiilor care posedă o soliditate virilă.

El este deci consolată în orbirea lui. Fără nici o fază intermediară, amândoi văd o efigie feminină care exhibă moliciunea interioară, partea cea mai rapid putrezită.

STATUIE BOLNAVĂ ȘI IZOLARE DISTRUSĂ

Conrad Mur va fi năpădit de viziuni posace, în special o statuie a lui „Venus mérétrice” sub mare, într-un decor care evocă, fără nici o îndoială, traviulul digestiei, și această statuie, idealul său antic deci, se vede acoperită de scoici care îi dau „aspectul respingător de chisturi sau de ulcere calcificate ¹⁸”. Orice materie, chiar cea mai dură, se vede slăbită, și nu poate scăpa de constatarea orbirii sale.

Viziunea teatralizată a *Cesarinei di cera* îl va scuti fără îndoială de aceste crunte eșecuri. El va înceta să creadă într-o nuditate ideală, sau mai curând va înțelege „nuditatea”, opusă „nudului” care este dezincarnarea acestuia ca gen ideal, apt să pătrundă în sfera cultivată a artei ¹⁹. Ceea ce se refuză în nud este empatie în ceea ce privește imaginea. Acesta nu este cazul lui Conrad Mur care procedează prin empatie prost dirijată, și greșește obiectul, preferând materia inertă materiei supuse legilor ființelor vii.

UN COMPLEX DE ANGOASĂ

Figura lui Venus e disociată de orice empatie, sau de cea mai mică dorință tactilă, în „Venus pudica”, printr-un procedeu „de izolare”, mecanism de apărare psihică, un mod arhaic de apărare contra impulsului care este tabu-ul atingerii. Conrad Mur detestă orice contact cu corpul, cu excepția statuiilor. El include și izolează o persoană în viață, pentru asemănarea ei cu statuile. Izolarea ferește un lucru (aici orice femeie apatică) de orice fel de atingere. Totul se petrece ca și cum Conrad trecea de la o izolare la alta, și nu putea să suporte nuditatea, fie ea o reprezentare atractivă și de dorit, cea a

Bettinei, căci această nuditate este asociată caracteristicilor respingătoare (moliciune) în *La Cesarina di cera*.

Un pipăit mascat poate să ia forma unei agresiuni, și empatia există, dar la marginea corpului, în detaliul veșmântului, sau patului (exact ca în cazul figurilor de ceară anatomice sau al frumoaselor isterice). Buna-credință a istoriei artei vrea ca apariția radioasă a lui Venus să fie precedată de oroarea lui Uranus castrat de fiul său Saturn. Un străfund de groază, de moarte și de castrare precede senzualitatea ușoară a Afroditei ieșind din ape. Goliciunea ei va fi o îmbrăcare a ecorșeului, în timp ce nuditatea exacerbată va fi o jupuire*, într-o dialectică a formei și informului. Venus nu este armonie, ci *discordia concors*. Aceasta este una din „învățăturile de minte“ ale figurii de ceară anatomice.

Mai e o alta care vine din cruzimea creștinismului medieval față de nuditatea feminină: este vorba de a diseca pe viu viitorul cadavru uman, într-o reprezentare insuportabilă. Iată două texte din *Latin mystique* de Rémy de Gourmont care luminează impactul nudității corpului:

„[...] dacă bărbații vedeau sub piele [...] această grație feminină nu este decât bale, sânge, umoare, fiere [...] cum deci putem noi să dorim să strângem în brațele noastre un simplu sac de excremente!“ (Odon de Cluny)

„[...] ea nu place cine știe ce, *creatura lăptoasă!* ah! dacă viscerele se deschideau și toate celelalte casete ale trupului, ce cărnuri murdare ai vedea tu, sub pielea albă! (Anselme de Canterbury)

Dorința sexuală e marcată de culpabilitate printr-o folosire moralizatoare a reprezentării. Totul se petrece ca și cum personajul Bettina este rănit în corpul ei, și prin extensie, locul întreg (țărnul unde se refugiază personajul) stă să participe emfatic la violență și să fie rănit în primele pagini ale nuvelei.

La vederea informului măruntaielor, plăcerea scopică se varsă în angoasă și produce o paralizie a corpurilor. Istoria *Cesarinei di cera* devine a lor. Această reprezentare arată contradicția fundamentală a omului, între „voința lui de a dura“, efortul pentru a menține formele ființei (Venus din marmură) și o „pletoră a ființei sfâșiindu-se și pierzându-se [...]”²⁰.

Urâtenia participă cu o emoție specială, în măsura în care ea servește ca avertizor al destrămării formei. Viziunea va trebui, prin simțuri, și dorință, să ducă la o sublimare sau la o derivare intelectuală pentru personaj, într-o

* În original écorché, ecorseu, écorchement-jupuire (n.t.).

invitație de a depăși sensibilul, dar contrariul este cel care se produce. Gilbert Lely și André Pieyre de Mandiargues s-au scufundat în abisul sensibilului și au dezvoltat o venerație pentru persoana în viață, în conștiința chiar a decăderii fizice.

Reprezentarea artistică este un mijloc exaltant de a trăi fantasmul, în special pentru scrierea care izolează și potolește angoasa. Este vorba probabil de sublimarea unei angoase foarte arhaice, legată de faza destrămării corpurilor, prin neutralizarea stârvului baudelairian. („Fantasmele tale sunt fără milă, câini de-o ferocitate nemaipomenită. Tu nu te lași nicicum să te sfâșie; tu îi-nveți să facă ce-i frumos²¹.“))

Revelarea informului maxim este revelația realului, în măsura în care el este obiectul angoasei prin excelență, ne explică Lacan*. Este posibilă oare o vindecare?

NOTE

1. André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des Loups*, L'Imaginaire, Gallimard, 1979, p. 47.

2. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Le temps des images, Gallimard, 1999, p. 106. A se vedea pp. 106–118.

3. André Pieyre de Mandiargues, „L'Archéologue“, în *Soleil des loups*, op. cit., p. 43.

4. Gilbert Lely, *Curiosités d'Histoire de la médecine*, inedit.

5. *Ibid.*

6. Gilbert Lely, *Poésies complètes*, tome 1., Mercure de France, 1990, p. 143.

7. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Macula, 1982, p. 29.

8. André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, op. cit., p. 49.

9. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 138.

10. André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, op. cit., p. 48.

11. Personajele în figuri de ceară sunt citate de Freud în discursul său din 1919, și el le definește precum ceva ce suscită neliniștea, prin

* Jacques Lacan, medic francez, născut la Paris (1901–1981), șef al unei importante școli de psihanaliză (n.t.).

presentimentul mai ales de procese mecanice sau automate în spatele imaginii ființei, cum este Venus demontabilă.

12. Gilbert Lely, *Poésies complètes*, op. cit., p. 142.
13. André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, op. cit., p. 48.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 54.
16. *Ibid.*, p. 22.
17. *Ibid.*, p. 22.
18. *Ibid.*, p. 18.
19. Noi ne bazăm pe analizele lui Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit.
20. Georges Bataille, *L'Erotisme*, Ed. de Minuit, 1957, p. 155.
21. Gilbert Lely, „Les deux Jeanne“, *Clio, Sotadès, Charcot*, Thierry Bouchard, 1981, p. 34.

NOTE

1. André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, p. 48.
2. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 155.
3. André Pieyre de Mandiargues, *L'Archéologue*, in *Soleil des loups*, p. 48.
4. Gilbert Lely, *Poésies complètes*, op. cit., p. 142.
5. Georges Bataille, *L'Erotisme*, Ed. de Minuit, 1957, p. 155.
6. Gilbert Lely, *Poésies complètes*, op. cit., p. 142.
7. André Pieyre de Mandiargues, *Soleil des loups*, p. 48.
8. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 155.
9. André Pieyre de Mandiargues, *L'Archéologue*, in *Soleil des loups*, p. 48.
10. Gilbert Lely, *Poésies complètes*, op. cit., p. 142.

* Jacques Lacan, *Œuvres complètes*, Paris (1961-1981), t. I, p. 101.

NARAȚIUNE, DIALOG ȘI DIAGNOSTIC: CAZUL ALPHONSE DAUDET

MICHAEL WORTON*

În medicina contemporană se vorbește mult despre importanța povestirii și pentru bolnav și pentru medic. În întâlnirea pentru confirmarea diagnosticului povestirea permite, înainte de toate, bolnavului de a trăi în manieră fenomenală sănătatea lui precară ori suferința sa. Ea încurajează empatia și comprehensiunea mutuală între medic și bolnav; ea permite construcția de sens într-o situație care poate să pară ilizibilă, chiar incomprehensibilă. Și mai mult, ea poate furniza medicului indicii și categorii analitice utile pe care el le-ar ignora probabil dacă ar fi trebuit să se bazeze pe proceduri pur și „simplu“ clinice. În procesul terapeutic povestirea facilitează o abordare holistică a tratamentului medical al bolnavului și, fiind ea însăși intrinsec terapeutică sau paliativă, poate sugera sau grăbi noi opțiuni terapeutice. În cercetarea medicală, ea are astăzi un rol din ce în ce mai important, căci o conștiință a valorilor povestirilor bolnavilor contribuie în mod semnificativ la stabilirea unei abordări clinice concentrate asupra bolnavului, pune în discuție ideile primite și generează noi ipoteze. Important este că povestirile bolnavilor își au originea în experiența trăită, de unde forța lor și capacitatea lor de a stârni reacție, și medicului și bolnavului însuși.

Or, când omul este bolnav, adesea îi e greu să-și spună durerea ori suferința. Mergem la medic și de obicei îl *ascultăm* fără a înțelege totdeauna ce ne spune pentru că limbajul clinicii este foarte diferit de cel vorbit de

*University College Londra.

muritorii de rând – chiar dacă tratează literalmente despre viață și despre moarte! Într-o anumită măsură, reticența noastră, chiar cvasităcerea noastră, în ceea ce poate fi considerat un dialog, provine din faptul că trupul a devenit incomprehensibil și ilizibil pentru cel care îl locuiește. Noi vrem să spunem istoria noastră, dar nu știm de unde să începem. Noi ne așteptăm de asemeni ca orice istorie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit, dar în cazul bolilor degenerative sau incurabile, sfârșitul este tocmai cel care este problematic: ce este sfârșitul? Cum se va ști că s-a sfârșit? Iată marea problemă pusă de Alphonse Daudet în *Durerea*¹, jurnalul pe care l-a ținut despre suferința sa în stadiul al treilea al sifilisului. El nu știe cum va fi când totul s-a terminat, cum va ști că nu mai suferă. Și limbajul de care dispune pentru a-și spune suferința îi pune probleme, căci dacă se poate servi de termeni științifici ca de metafore literare, limbajul se revelă întotdeauna inadecvat în situația în care el pare să piardă *sensul sensului*, ca să spunem așa.

„Chinul... nu cuvinte pentru a reda asta, trebuie strigăte. Întâi, la ce servește asta, cuvintele, pentru tot ceea ce s-a simțit în adevăr ca durere (ca suferință)? Ele vin când s-a terminat, liniștite. Ele vorbesc de amintiri neputincioase sau mincinoase².“

Progresele științifice au adus un enorm folos omenirii, fără îndoială, dar limbajul stabilit despre și împrejurul medicinei a servit la distanțarea individului suferind de posibilitatea de a înțelege ceea ce i se întâmplă când este bolnav. S-ar putea chiar postula că tehnologizarea bolii care îngrijește atât de bine corpul riscă să facă rău spiritului și sufletului.

În timpul suferinței sale, Daudet e obsedat de frica de a-și pierde memoria, convins că mulți bolnavi de altfel, că medicația sa este răspunzătoare de o deteriorare mintală. Pentru el o astfel de dizgrație va fi catastrofală, căci ea va însemna pierderea ineluctabilă a cuvintelor. Goncourt ne povestește în *Jurnalul* său o anecdotă revelatoare:

„El (Daudet) îmi vorbește și de șovăirea pe care bromura o aduce memoriei, forțând-o, spune el, să se agațe de semne amintitoare; și în această privință, el emite o observație curioasă, afirmând că lupta lui Flaubert cu cuvintele a trebuit să vină din masa enormă de bromură pe care o absorbisese³.“

În alte momente morfina este cea care îi atacă ființa și îl face să piardă simțul identității sale:

„Efect al morfinei.

Deșteptare noaptea cu singurul simțământ de a exista. Dar locul, ora, identitatea unui eu oarecare, absolut pierdute.

Nici o noțiune.

Senzație de cecitate morală EXTRAORDINARĂ⁴.”

Remarcabil la Daudet este faptul că el a refuzat să cedeze puterilor atât primejdioase, cât și curative ale medicației și că nu a încetat deloc să gândească și să scrie⁵. Daudet era nevindecabil, deși medicul său, dr. Charcot, făcuse tot ce-i stătea în putință pentru a diminua suferința scriitorului căruia îi aprecia înainte de toate vivacitatea mintală⁶. Încă o dată Goncourt este cel care luminează această perioadă a vieții prietenului său, arătând cât îi era de imposibil doamnei Daudet să accepte că singurele îngrijiri paliative sunt de ajuns:

„[...] deodată, ea lasă să-i scape o izbucnire de mânie împotriva lui Charcot, care i-a spus brutal că soțul ei era nevindecabil, că nu putea să-i înlăture suferința și că tot ce putea să facă era să împiedice suferința să se atingă de inteligența sa, de viața sa [...].

Apoi ea se plânge pentru că a fost îndepărtată de la munca în comun pentru *Sapho*; exclamă că e pentru prima dată că nu e secretarul, colaboratorul soțului ei, adăugând că aceasta trebuie să țină de lucrurile de altă dată, în care el nu vrea ca ea să intre⁷ [...].”

Furioasă că trupul soțului ei nu poate fi vindecat, doamna Daudet suferă de asemenea de a fi exclusă din munca soțului ei. Totuși, orice bolnav este în mod necesar separat, chiar înstrăinat de anturajul său, căci nimeni altcineva nu poate nici să înțeleagă, nici să împartă suferința fizică. Cei care îl iubesc și îl simpatizează cel mai mult pe bolnav sunt totuși incapabili de a trăi împreună cu el durerea și angoasele mentale care îl însoțesc. Această temă a singurătății inevitabile a bolnavului revine de mai multe ori în *Durerea*: „Durere mereu nouă pentru cel care suferă și care devine banalitate pentru anturaj. Toți se vor obișnui în afară de mine⁸”; „Fiecare dintre bolnavi devine un izolat, pierdut în zgomotul agitației vieții, o ființă bizară pe care caraghioslăcul bolii sale o face să treacă drept un ipohondru, deplâns dar care plictisește⁹”; „Nu, adevărul pentru a suferi este de a fi singur¹⁰”. Dacă orice bolnav este singur, bolnavul nevindecabil este și mai singur, căci el trebuie să înfrunte în fiecare zi misterul îngrozitor al morții în viață. Boala nevindecabilă perturbă simțul pe care noi îl avem despre identitatea noastră

și despre subiectivitatea noastră. Suferința este produsă – și poate de asemenea fi alinată – prin interpretarea care se face despre experiența sa. Înseamnă deci că povestirea durerii (ca organizare a simțului) va trebui să faciliteze construirea eului. Dar cum și unde și de ce să se povestească incompreensibilul?

După foarte mulți comentatori culturali, istoria diagnosticului, în cursul ultimelor două secole, constă în esență într-o proliferare de tehnici vizând să releve direct pe corpul bolnavului date clinice. Acest lucru a dus inexorabil la o devalorizare a încercărilor făcute de către bolnavi de a comunica verbal experiențele durerii lor și ale neliniștii. Pe măsură ce medicina învăța să asculte și să examineze corpul fizic într-o manieră nouă ea deplasa centrul atenției și înceta să acorde importanță povestirilor bolnavilor. Totuși, trebuie să ne amintim că, până în secolul al XVIII-lea, doctorii își bazau o mare parte a diagnosticului lor pe ceea ce le povesteau pacienții. Importanța cuvintelor bolnavului este exemplificată, înainte de toate, în medicina epistolară, în care diagnosticul și tratamentul se făceau în întregime prin scrisoare. Evident, contextul socio-economic al epocii explică această medicină umanistă concentrată asupra bolnavului individual, și o dată cu crearea spre sfârșitul secolului al XVIII-lea a spitalului, unde se îngrijeau sute de săraci, s-a instaurat o nouă relație între medic și bolnav. Și în plus, medicii credeau că noile invenții precum termometrul, stetoscopul, oftalmoscopul, laringoscopul le permiteau să măsoare cu precizie forțele fiziologice ale sănătății și bolii. Se poate deci afirma că apariția medicinei de spital a fost răspunzătoare de declinul povestirilor bolnavului. Asta nu înseamnă că doctorii încetaseră cu totul să asculte istoriile pacienților lor; totuși, ascultând ceea ce aceștia le povesteau, ei nu căutau să înțeleagă aceste istorii ca relatări cu totul individuale. Din contră, se străduiau – din admirabile rațiuni științifice – să identifice la ei caracteristicile aceleiași boli pe care o aveau diferite persoane. Povestirea bolnavului este astfel omorâtă în folosul analizei epidemiologice.

Lucru bizar, în ciuda tuturor progreselor medico-științifice, boala a continuat în secolul al XIX-lea să fie considerată în termeni morali, de unde și răspunsul răsunător al lui Ferdinand Brunetiere față de *Evanghelistul* lui Daudet (1883): „Boala, dacă vedem că există boală, nu este o materie pentru un romancier cu atât mai mult cu cât ea rămâne o boală morală”¹¹. „A fost îndeosebi cazul cu sifilisul în secolul al XIX-lea. Patrick Wald Lasowski, afirmă: „*Sifilisul* este mai întâi acest obiect de uimire, centrul strălucitor al unui mare număr de texte, inspirator al *modernității* în măștile sale și

singularitatea chiar a scriiturii sale ¹².“ Însuși Philippe Ricord, cel mai mare specialist al secolului în sifilis și descoperitorul faptului că simptomele acestuia se succed într-o ordine cronologică bine ordonată, nu se poate abține de a recurge la lexicul moralității, numindu-l „otrava morbidă” ¹³ și chiar un viciu ereditar constituțional ¹⁴.

Sifilisul a fost totdeauna o boală profund *socială*, dar el a fost asociat cu prostituția, degenerescența și nebunia, și a fost trecut adesea sub tăcere în discursurile literare sau nu a figurat decât în mod metaforic sau metonimic. Vorbind de *Sapho*, de exemplu, Michel Tournier scrie:

„Nu poți să fii decât uimit că acest voluminos roman naturalist în care este descris în detaliu mediul cel mai «cu risc de sifilis» din lume nu cuprinde cea mai mică aluzie la această boală. De atunci nu este ea Arlesiana* întregii istorii? Sapho, nu este traducerea personificată a Sifilisului ¹⁵?”

Se pare că a nu se aminti în literatură numele acestei boli atroce și rușinoase nu e altceva decât o strategie de distanțare, cum este de asemenea, deși pentru alți, interesați și din alte motive, teoretizarea complexă și constantă a acestei boli. În *Istoria sifilisului*, Claude Quézel afirmă că nici o altă boală gravă nu a produs atâta elaborare teoretică ¹⁶, și în analiza manifestărilor literare ale sifilisului, Wald Lasowski merge până la a-l numi „*Sifilis*, puternică inspiratoare, fără față, fără loc, purtătoare a unui nume mitic ¹⁷”. În și prin absența ori nearticularea sa sifilisul se bucură de o putere de semnificație cu atât mai mare cu cât ea este tacită, chiar doborâtă.

Dacă este greu să se spună, pur și simplu, obiectiv, sifilis, este pentru că corpul sifilitic este un corp alienat. Întreaga noastră cultură ne învață sau, mai curând, vrea să ne facă să credem că este vorba de o boală care vine de altundeva; în decursul veacurilor și în toate țările, felul de a numi sifilisul demonstrează o nevoie profundă de a face literalmente străin sifilisul: pentru parizieni în secolul al XV-lea, este *morbis germanicus*; apoi, pentru englezi ca și pentru germani și pentru americani, este „boala franceză”, pentru francezi „boala italiană” sau „boala napolitană”, pentru japonezi „boala chineză” sau „boala portugheză”, pentru portughezi „boala castiliană”, pentru ruși „boala poloneză”, pentru polonezi „boala germană”, pentru olandezi „boala spaniolă” etc. Singuri spaniolii au rezistat la această nevoie

* Arles sau regiunea Arles (n.t.).

profundă de a-i blama pe alții și mai ales dușmanii tradiționali. Și mai mult, în Italia, această dorință de a trimite altundeva această boală-reă operează uneori la nivel chiar al rivalității inter-urbane: de exemplu, pentru florentini, sifilisul este „boala din Neapole“! Această dorință de a se ține la distanță de sifilis reprezintă o încercare de a evita culpabilizarea și de a nega orice responsabilitate: sifiliticul este o victimă, atinsă, asediată, atacată din exterior.

În *Durerea*, Daudet vorbește despre „ziua în care Durerea a intrat în viața mea”¹⁸ ca și cum el era nevinovat, era locul unei invazii. De-a lungul jurnalului, Daudet alege un discurs metaforic care repetă că trupul suferă și că este locul a multiple atacuri, dar care relevă deci – și cu insistență – dezvinovățirea: „Durerea care se strecoară peste tot, în viziunea mea, în senzațiile mele, raționamentele mele; este o infiltrare”¹⁹; „În sărmanul meu schelet scobit, golit de anemie, durerea răsună ca vocea într-un apartament fără mobilă, nici draperii. De zile întregi, de multe zile în care nu mai e nimic viu în mine decât suferința”²⁰. Într-o conversație cu Goncourt, Daudet recunoaște „excese din tinerețea sa”, dar rămâne totuși convins că nu lui îi revine asumarea ultimei responsabilități a bolii sale, căci ea îi este străină, venită de altundeva din motive pe care el nu le cunoaște. Goncourt descrie această conversație ca o „expansivă cozerie”, cozerie întretăiată de dureri puternice care, din când în când, întrerup cuvintele lui Daudet și îl fac să termine confidențele sale astfel: „a binemeritat ceea ce i se întâmplă dar, într-adevăr exista la el un instinct irezistibil care îl făcea să abuzeze de corpul său”²¹. Ca majoritatea contemporanilor săi, Daudet asocia boala și viciul cu femeia, contaminatoarea, cea care riscă sănătatea bărbaților, în timp ce bărbatul este de plâns, considerat ca nevinovat! În *Sapho*, de exemplu, Gaussin, care a găsit un alt sens al siguranței în *legătura* lui cu Fanny Legrand²², se întreabă: „Nu-i așa că viața lui nu era mai curată pe când umbla din fată nemăritată în fată nemăritată, riscându-și sănătatea”²³? Această culpabilizare a femeii își află expresia socială cea mai frapantă și cea mai concretă în „sistemul reglementarist” propus de Parent-Duchâtelet²⁴, care voia să creeze pentru această „mulțime aparte”, pe care o reprezentau prostituatele, un mediu închis și invizibil pentru persoanele oneste, mediu care va conține activități sexuale extra-conjugale. Orice discurs contemporan despre sifilis întărește ideea că numai prostituata este vinovată de degenerescența moralității și a sănătății publice. Mai recent, și trimitând la lucrările lui Alfred Fournier²⁵,

Alain Corbin folosește nu numai metafora flagelului, ci și pe cea a invaziei care amintește de metaforizarea lui Daudet:

„Or acest flagel, ale cărui progrese capătă forma unei veritabile invazii, nedeslușite de adâncimi; ca și prostituata, boala circulă în tot corpul social cu ocazia contactelor pe care amorul venal le întreține între diverse categorii. Sifilizarea de jos saltă asupra sifilisului de sus”²⁶.

Dacă Daudet împărtășea în general opinia veacului său asupra culpabilității femeii, el se deda totuși la practici sexuale neobișnuite (cel puțin, pentru bunii burghezi ai epocii!). De fapt, apetitul său venal era atât de vorace încât, Goncourt într-o conversație cu Zola și Charpentier asupra operei acestuia și a vieții sale sexuale, ajunge să întrebe dacă Daudet nu va fi „un erotoman, un creier în care există o căsuță bolnavă”²⁷. Uneori, scriitorul recunoaște el însuși că este răspunzător de conduita sa și că el are o dimensiune „stricată”; și încă o dată Goncourt este cel căruia i se destăinuie:

„Astăzi, înainte de a merge la dr. Fournier, Daudet a venit să mă viziteze. Rămânem câteva ceasuri complet singuri. El este dispus pentru confidențe și pentru confidențe asupra *eului* său senzual, asupra *eului* său «stricat». Îmi povestește că și-a pierdut fecioria la doisprezece ani. A rămas opt zile într-un bordel ascuns, de frica poliției. Aceste opt zile, el le-a petrecut în pat cu una din Lorena cu pielea toată pistruiată, dar cu pielea de o moliciune, sub mângâierea mâinii, care îl înnebunea”²⁸.

Totuși în cea mai mare parte a timpului, Daudet nu avea nici poftă, nici nevoie să se justifice ori să se scuze, dar când durerea începea să-i năpădească viața, el vroia să obțină ceva de la ea. *Jurnalul* lui Goncourt ne oferă prețioase păreri asupra mentalității lui Daudet în această privință:

„Având mereu ideea cărții sale despre suferință, el povestește că va avea de făcut o frumoasă și crudă pagină despre aceasta. La o serată la familia Charpentier, suferind dureri insuportabile, a mers să și le poarte pe un coridor, unde a întâlnit-o, făcând contorsiuni îngrozitoare, dar ascunse sub un zâmbet, imediat ce l-a văzut, pe Godebska cu abdomen de argint”²⁹.

„Daudet e încântat de ideea de a scrie o carte despre durerile sale, e chinuit de a scrie ceva despre suferința studiată pe el însuși. În seara aceasta, îmi vorbea despre interesante pagini pe care le va scrie, crede, relatând vizitele sale la părinții săi bătrâni, când el mergea pentru ca socrul său să-i facă injecție, alinându-i suferința abominabilă care-l prindea pe stradă; după aceea starea de liniște care-l cuprinde, stare asemănătoare cu aceea care se petrece la dentist,

când bătrâna femeie de serviciu deschide și când el intră în liniștea dinăuntru, apoi starea vagă, nuanțată de hașis, în care el revine³⁰.”

Pentru greci, în special Eschil, suferința avea o valoare etică: *pathei mathein* („numai suferința învață”). După Daudet, totuși, durerea nu trebuie să fie investită cu prea multă valoare morală: „Creștere morală și intelectuală prin durere, dar până la un anumit punct³¹” și „Trecută, faza în care durerea se ameliorează, ajută la înțelegere³² ...” El îi mărturisește lui Goncourt că „nu există cu adevărat decât durerea fizică și [...] durerile morale sunt fleacuri³³”. Noi nu găsim nici o filosofie a durerii la Daudet care, încercând să-și povestească suferința, o distanțează de corpul său, ci un fenomen psihologic. Din acest motiv pentru Daudet, ca pentru orice bolnav, este dificil să comunice cu un medic care încearcă să trateze corpul, când spiritul este cel care are nevoie de el.

Daudet a înțeles că ceva inevitabil se petrece și încerca să depășească sau pur și simplu să conviețuiască împreună cu acest „ceva” căutând să găsească cuvintele pentru a o spune. Cuvintele obișnuite nu sunt de ajuns, el caută deci să inventeze sau mai curând să revitalizeze metaforele pentru a comunica sentimentul său de disperare și de degradare fizică și morală:

„«Nava a eșuat», se spune în limbaj maritim. Va trebui un cuvânt de acest fel pentru a traduce criza în care mă aflu eu [...]. Prieteni, mă scufund³⁴.”

Dacă Daudet vorbise despre el în ficțiunile sale (*Sapho*), genul romanului nu convenea descrierii și disecării durerii sale, iar confesiunea îi era interzisă pentru că era un bărbat căsătorit³⁵. Obsedat de „ imaginea fricii” care nu putea, el știa, „să-i fie de folos în romane³⁶”, el a încercat în *Durerea* să vorbească despre durerea sa nu în mod confesional, ci în mod „clinic”. A citi *Durerea* înseamnă a întâlni doi Daudet: un Daudet public și un Daudet privat. Și mai mult, această dedublare e însoțită de altele: el caută să se definească chemând în ajutorul său nu numai „sosiile sale în durere³⁷”, care sunt marii artiști precum Baudelaire, Flaubert, Heine, Leopardi, Jules de Goncourt, Rousseau etc., atinși de boli grave, dar și omul „obișnuit” ce îi seamănă pur și simplu fiindcă și el suferă³⁸. Altă dedublare: el scrie uneori într-un limbaj figurat, ca să nu spunem poetic, pentru a trece brusc și fără nici un stadiu intermediar la un limbaj științific. Cu mulți ani înainte, el scrisese: „când privighetorile cântă frumos, li se scot ochii. Când Dumnezeu vrea să

aibă mari poeți, El alege doi sau trei dintre ei cărora le trimite mari dureri³⁹. „Acum când suferă cu adevărat, el înțelege că durerea nu produce poezie, ci un fel de afazie, pe care o poate, gândindu-se la Jules de Goncourt și Baudelaire, să o numească amar o „boală a oamenilor de litere”⁴⁰.

După antropologul medical, David D. Morris, durerea își petrece existența oscilând între extremele lipsei totale de sens și semnificației absolute⁴¹. Or, Daudet știe că „adevărul pentru a suferi este să fii singur”⁴²: numai în singurătate se poate suporta și *trăi* din plin durerea fizică; ea devine complet existență. Totuși, a găsi un sprijin total în suferință duce în mod sigur la nebunie, cum știe Daudet, care caută mereu noi interlocutori.

Este semnificativ că el alege să nu relateze decât foarte rar conversațiile sale cu medicii săi și că refuză sistematic să cedeze tentației de a-l considera pe medicul său drept un confesor, chiar un salvator, deși: „Un doctor mi-a spus că în Sudul catolic foarte multe femei pe care el le întreabă asupra bolilor lor răspund în emoția lor: «Da, Părinte...»”⁴³ Destinatarul *Durerii* nu este nici dr. Charcot, care este atât prietenul cât și medicul său, nici soția și copiii săi⁴⁴. Se poate sugera că acest text nu are un adevărat destinatar: Daudet scrie pentru că el are nevoie să scrie, fără a se preocupa de identitatea cititorului său (real sau imaginar) eventual. Este un text care nu corespunde nici unui gen stabilit și al cărui impuls narativ neliniar vizează „sfârșitul” incongnoscibil și teama.

De ce să citești *Durerea*? Cum să citești acest text? Ce se învață citindu-l? Fragmentarea eului povestitor îl poate deruta pe cititor, și totuși se continuă *citirea* antologiei de fragmente *Durerea*, inspirat de forța acestei povestiri clinice al cărei scop este de a *spune*, fără a-i păsa de cine va putea să o asculte ori să o citească. Este un text excentric; este de asemenea un text concentrat asupra corpului suferind pe care un spirit lucid încearcă să-l articuleze în cuvinte pentru că el nu este capabil să-l înțeleagă.

Autorul însuși recunoaște că descrierea durerii sale fizice și a suferințelor sale patologice (și sociale) nu va forma o carte pe care un cititor o va lua cu plăcere să o citească și că el va trebui să scrie alte texte:

„Aș dori ca viitoarea mea carte să nu fie prea crudă. [...] Sărmani oameni! Nu trebuie să li se spună tot, să li se ofere experiența mea, sfârșitul meu de viață dureroasă și savantă. Să consideri umanitatea bolnavă, dozaje, menajamente; să facem să fie iubit medicul în loc de a pretinde că e doctor brutal și dur”⁴⁵.

Printr-o inversiune psihologică fascinantă, scriitorul bolnav își ia aici rolul de medic, care distribuie cu grijă doze de cuvinte unei umanități ce îi va fi recunoscătoare la întâlnirea cu adevărații bolnavi care nu sunt supărați pe doctorii lor care nu se gândesc decât să înțepe ori să amputeze pentru a vindeca.

Nu este mai puțin adevărat că Daudet a menținut scrierea acestui text de la 1887 la 1892 pentru că avea o nevoie personală de a explora ceea ce el trăia. Autorul nu dialoghează nici cu doctorul său, nici chiar cu cititorul. Conștient de faptul că este cu desăvârșire singur în suferința sa, el alege pur și simplu să-și spună suferința și durerea sa pentru a menține un dialog (când concret, când abstract și uneori sublim) cu singurul interlocutor care contează pentru el: sfârșitul viitor și nesigur pe care el caută să-l cunoască și să-l înțeleagă.

Durerea este un text aproape beckettian în sensul că subiectul său este indicibil, nenumibil. Este un jurnal fără destinatar vădit și al cărui discurs se scrutează în timp ce se încearcă a fi spus. Acest lucru nu este simplu pentru că limbajul este intrinsec neadecvat, ci pentru că povestitorul însuși nu știe ce vrea să spună. Degeaba urlă de durere, dar, cum noi știm cu toții, în ciuda tuturor metaforelor care curg, corpul însuși nu strigă, nu vorbește: el are nevoie de un spirit care să traducă suferința fizică în cuvinte. Totuși, acest text evocă și face simțită durerea prin faptul de a-i revela indicibilitatea. Terminând cartea, cititorul știe că el a întâlnit un nenumibil, în mod paradoxal, și unic și împărțit. Dar ce este acest nenumibil la Daudet, în *Durerea*, Sifilisul? Sau eul (pur, altruist sau stricat?) al lui Daudet însuși? Cititorul nu poate decât să speculeze în timp ce recunoaște că tot ceea ce povestește scriitorul bolnav este, ca să zic așa, experiența oricărei ființe umane bolnave. Fiecare medic va trebui să fie obligat să citească *Durerea*; citind acest jurnal de suferință, medicii vor învăța probabil să asculte mai bine povestirile propriilor lor pacienți și să dialogheze mai bine cu ei...

NOTE

1. Alphonse Daudet, *La Douleur* (*La Douleur*): 1887-1895 și *Le Trésor d'Arlatan*: 1897, *Œuvres complètes illustrées*, t. 17 de l'édition Ne Varietur, Paris, Librairie de France 1930. Acest volum constituie ediția originală.

2. *La Douleur*, op. cit., p. 13.

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3t., text integral stabilit și adnotat de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, luni 31 mai 1886, II, p. 1254. A se vedea și *La Doulou*, *op. cit.*, pp. 28-29.

4. *La Doulou*, *op. cit.*, p. 31.

5. Acest lucru a fost o luptă pentru el, dar el a fost susținut de curajul și luciditatea unora dintre „sosiile“ sale ori companioni în durere. A se vedea, de exemplu, cuvintele sale: „Ah! cât înțeleg eu vorba lui Russe căruia îi plăcea mai mult să sufere și îmi spunea ieri: «Durerea mă împiedică să gândesc»“ (*La Doulou*, *op. cit.*, p. 48).

6. Daudet dedică *L'Évangéliste* (1883) doctorului Charcot căruia îi admiră „frumoasa inteligență, nu disprețuitoare a literaturii“ (*La Doulou*, *op. cit.*, p. 16).

7. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, miercuri 7 octombrie 1885, II, p. 1189.

8. *La Doulou*, *op. cit.*, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 51.

10. *Ibid.*, p. 55.

11. Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 389.

12. Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 165.

13. Philippe Ricord, „Onzième lettre“, *Lettres sur la syphilis*, Paris, Aux Bureaux de l'Union Médicale, 1851, p. 81. În *Sapho*, Daudet folosește metafora otravei pentru a descrie luxura sau „febra mlaștinei“ care pune stăpânire pe bărbați: „Astfel otrava merge, se propagă, arsură de corp și de suflet...“, *Sapho: Mœurs parisiennes*, Paris, G. Charpentier Cie, Editeurs, 1884, p. 90.

14. Philippe Ricord, *Lectures on chancre*, publicată de M. Fournier, cu note și caz, și tradusă din franceză de C. F. Maunder, London, John Churchill, 1859, p. 151.

15. Michel Tournier, „Du bon usage de la maladie“, préface à Alphonse Daudet, *Le Trésor d'Arlatan*, Paris, Editions Viviane Hamy, 1991, p. 18.

16. Claude Quétel, *History of Syphilis*, tradus din franceză de Judith Braddock și Brian Pike, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 6.

17. Patrick Wald Lasowski, *Syphilis...*, *op. cit.*, p. 8.

18. *La Doulou*, *op. cit.*, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 18.

20. *Ibid.*, p. 22.

21. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, duminică 11 octombrie, 1885, II, p. 1190.
22. Daudet a fost inspirat la crearea personajului lui Fanny Legrand de fosta lui metresă, Marie Rieu, pe care Goncourt o numește astfel: „Câine Verde [...] această femeie nebună, furioasă, stricată, pe care el a moștenit-o de la Nadar“ (duminică 28 martie 1880, II, p. 859). Trei ani mai târziu, Goncourt o evocă din nou pe Marie Rieu dându-i altă poreclă: „Astăzi, revenit după o jumătate de săptămână de muncă la Champrosay, Daudet își deschide sufletul, dă drumul la un torent de cuvinte, și povestește romanul pe care îl scrie în prezent. E un colaj, istoria atașării și rupturii lui cu Monstrul verde, metresa lui Banville, lui Nadar, întregii boeme“ (joi, 5 iulie 1883, II, p. 1014). Goncourt se înșală aici: în realitate, monstrul verde al lui Banville nu era Marie Rieu, ci Marie Daubrun, care a servit inspirației lui Baudelaire.
23. Léon Daudet, *Sapho: Mœurs parisiennes*, op. cit., p. 51.
24. A se vedea Alexandre Jean-Baptiste B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, dans la morale et de l'administration*, Paris, 1836, mai ales t. 1. ch. XVI: „Des soins sanitaires donnés aux prostituées de Paris.“
25. Professeur Alfred-Jean Fournier, „Documents statistiques sur les sources de la syphilis chez la femme“ *Bulletin de l'Académie de Médecine*, 18 (1887).
26. Alain Corbin, *Les Filles de Noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX^e–XX^e siècle)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1987, p. 364.
27. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, op. cit., marți 10 iunie 1879, II, p. 827.
28. *Ibid.*, miercuri 30 aprilie 1884, II, p. 1069.
29. *Ibid.*, luni 31 mai 1886, II, p. 1254.
30. *Ibid.*, joi 20 mai 1886, II, pp. 1251–1252.
31. *La Doulou*, op. cit., p. 30.
32. *Ibid.* p. 45.
33. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, op. cit., joi 16 mai 1889, II, p. 270.
34. *La Doulou*, op. cit., p. 36.
35. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, op. cit., vineri 14 septembrie 1888, III, p. 156.
36. *Ibid.*, duminică 22 iunie 1879, II, p. 830.
37. *La Doulou*, op. cit., p. 28.

38. A se vedea afirmația sa: „Sosia mea. Omul a cărui boală se apropie cel mai mult de a voastră. Cum îl iubește, cum îl face să vorbească! Eu, am două: un pictor italian, un consilier la Curtea de apel, ele două, sunt suferința mea“ (*La Doulou, op. cit.*, p. 43).

39. Alphonse Daudet, *Notes sur la vie*, Paris, Fasquelle, 1899, p. 12. Publicate după moartea sa, aceste însemnări, editate de văduva sa, Julia, datează din 1868, al doilea an al căsătoriei lor.

40. *La Doulou, op. cit.*, p. 26.

41. A se vedea David B. Morris, *The culture of Pain*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991, p. 35.

42. *La Doulu, op. cit.*, p. 55; a se vedea și p. 30, p. 34, p. 51.

43. *Ibid.*, p. 51.

44. Jurnalul a fost editat de văduva romancierului care a ezitat vreme de treizeci de ani înainte de a se decide să-l publice. Modul său de editare relevă totuși mai curând hagiografia, ca să nu spunem cenzura, și e timpul ca o ediție critică, bazată pe totalitatea manuscriselor, să fie stabilită.

45. *La Doulou, op. cit.*, p. 33.

DESTĂINUIREA BOLII: JULIEN GREEN SIFILOFOB

ANNE-CÉCILE POTTIER-THOBY*

„...lectura operei lui Pascal, *Despre buna folosire a bolilor*, este ca un izvor de apă vie. Fiecare frază dă o lovitură personajului iluzoriu pe care îl luăm drept noi înșine și care ne ascunde pe noi înșine. Noi suntem străini adevăratei persoane care suntem, noi nu cunoaștem identitatea sa. Înaintăm prin ceața de minciuni, glorie, bogăție, amor, amoruri la plural, plăcere, totul“, scrie Green în *Jurnalul* său, la 11 noiembrie 1987.

Crăciun 1914. Mary Adélaïde Hartridge Green știe că o să moară, dar nu știe că sfârșitul ei este atât de aproape. Ea a remarcat de puțin timp că ultimul ei născut, Julian, în vârstă de paisprezece ani, pierde mult timp să discute, să râdă cu personalul casnic din Villa, de la marginea lacului la Vésinet. Groaza de posibile iubiri slujnicărești e atât de mare încât ea răspunde inițierii (sexuale), fantasmă chinuitoare și înspăimântătoare, printr-o contrainițiere. Suferindă¹, ceea ce sporește și mai mult spaima tânărului băiat și forța relatării, ea îi povestește soarta tragică a fratelui ei mai mic William.

„«A murit cu mult timp înainte de nașterea ta. Nu ți-am vorbit niciodată de el, nu aveam puterea, îl iubeam mult. Era mai frumos decât tine.» În această clipă, ea își trase cearșaful complet peste față și făcu să se audă un geamăt grozav de durere care mă făcu să tresar. «Mami, i-am spus, nu trebuie să-mi vorbești de asta, dacă te întristează.» Ea lăsa în jos cearșaful deodată ca și cum îi fu rușine de lașitatea mea. «Da, spuse ea cu o voce schimbată. Tu

* Universitatea din Grenoble.

trebuie să știi. O femeie s-a îndrăgostit de el. Înțelegi? Nu se știa că se vizitau. Din cauza ei, din cauza acestei femei, înțelegi tu, el s-a îmbolnăvit. Nu a mai fost posibil să fie salvat. A murit tânăr de tot [...]. Vreau ca tu să-mi promiți să nu vorbești niciodată singur cu nici unul din servitorii noștri.» (A, p. 787).

Această povestire, scurtă, evazivă și moralizatoare, frânge destinul viitorului romancier. Veștejirea pe care o suferă trupul va rămâne vie. Aceste cuvinte însăsmânțează un teren fecund în care germinează personalitatea și opera romanească a lui Julien Green.

ORIGINI ALE BOLII, BOALA ORIGINILOR

Peste o jumătate de secol mai târziu, Green mărturisește efectele importante ale acestei *apocalipse*: „Unchiul Bill, nevinovatul responsabil al destinului meu, a cărei boală a făcut ca mama mea să-mi dea o educație «la adăpostul răului²»“. Crescută într-o familie sudistă, anglicană și puritană, doamna Green lasă să-i scape în numeroase rânduri dezgustul ei pentru corp, o ostilitate al cărei ecou este pe larg reprezentat în *Autobiografie*. Simplul termen de *body* este o pată pe care ea veghează să-l pronunțe cât mai puțin posibil. Traumatismul stârnit de destinul fratern explică obsesia (nevrotică) nudității, senzualității, chiar numai a frumuseții. Ea transferă asupra fiului ei această dragoste violentă și exclusivă pe care frumusețea ei o promitea unui destin similar, ca și cum Frumosul se păta de suspiciune. Bolile venerice nu au ele numele zeiței Frumuseții? Pentru a relua o terminologie (juridică) medievală, tot ceea ce reiese din carnal este de ordinea *nefandum-ului*, a indicibilului, a invizibilului.

„Eram întins în apa caldă și mama, la trei pași de mine, își zvânta mâinile cu un aer grijuliu, când deodată privirea ei se lăsă în jos asupra unei părți foarte precise a persoanei mele. Pe tonul cuiva care vorbește complet singur, ea murmură: «Vai, ce urât e³!» Și își întoarse capul cu un fel de frison. Eu nu spusei nimic, dar mă simții roșind fără să știu de ce. Ceva în mine era atins într-un mod de neînțeles. [...]. Mama mă privi cu tristețe cum se privește un vinovat pe care nu-l poți pedepsi fiindcă îl iubești prea mult...” (A, pp. 701–702).

Dumnezeu e față de lume ceea ce sublimul e față de abject, dar El împărțește cu ea această proprietate a „ceea ce nu poate fi văzut“ fără un fior de dezgust sau de groază. Însuși Green rămâne impregnat de această estetică care face din sex pata nașterii omului (A, p. 1360). De altfel, nici Wilfred

(CHN, p. 556) nici Joseph Day (*Mo*, p. 93) nu pot contempla această parte a anatomiei lor.

Amintirea unchiului Will dă forța sa principiului eredității bolii. De fapt, venirea sa în Franța pentru a se îngriji o traumatiză pe mama lui Green, gravidă cu sora lui, Lucy; șocul va explica pentru romancier fragilitatea nervoasă a acesteia din urmă. Personajul unchiului desemnează de altfel în opera romanească spaima dorinței nesățioase. În *Dacă eram tu*, Fabien Especel moștenește insuficiența cardiacă a tatălui său: „În clipa asta, o durere subită îi străfulgeră în piept. Se opri [...] șovăind între teama de a fi văzut în această atitudine și teama mai vagă de a muri în stradă, ca tatăl său...” (SJV, p. 847). Într-o povestire autobiografică, cu accente fantastice imputabile tuberculozei care îl macină, Manuel face din viconte Antoine o ființă agresivă și strivită de „Legile nedrepte ale eredității” (LV, p. 341), convins că el suferă de aceeași boală ca și tatăl său muribund. Karin se teme de a deveni ca mama sa, care murise nebună (L'A, pp. 875–876). Cât despre Adrienne Mesurat, ea se teme de a fi „căpătat boala [surorii sale] Germaine” (AM, p. 437).

Amintirea unchiului Will are de asemenea ca rezultat împiedicarea tuturor încercărilor efectuate pentru a-l dezgheța pe Julien Green. Cumnatul său nu reușește să-l facă interesat de farmecele unei prostituate⁴ pariziene (A, p. 925), nici camarazii săi universitari nu-l antrenează pe Joseph Day într-o casă închisă, desemnată cu un eufemistic și huysmanian *là-bas* (A, p. 1093). Și când el vinde efecte personale pentru a se duce în acest soi de stabiliment, suma servește, pe drum, la cumpărarea simptomatică a unei perechi de mănuși (A, p. 836)⁵! Alt episod care trădează spaima lui în privința sifilisului: sora sa Éléonore citea *Bubu din Montparnasse* [de Charles-Louis Philippe] cu mănuși, de teama bolii evocate în această povestire (A, p. 1399)⁶! Această fobie a contactului părea atavică în clipa când el evocă amintirea unui bunic care „punea să se spele și să se calce bancnotele sale, de teama microbilor”⁷. Dincolo de a atinge, Green detestă să împartă chiar aerul cu altul, *a fortiori* dacă acela este bolnav. Însoțindu-l pe prietenul său Ted⁸ la doctor, Green descoperă că acesta din urmă este atins de o boală venerică benignă. Groaza de contaminare îl cuprinde imediat, teama de a fi infectat de microbii vehiculați în aer. Și când dorința devine irezistibilă, majoritatea aventurilor sale nocturne se soldează cu grija rituală și patologică a unei minuțioase toalete: „[...] mă spălam pe mâini și pe față cu furie, neîncetând să-mi frec pielea cu săpun”⁹. (A, p. 1345) Wilfred acționează la fel, cu plicul

încredințat de unchiul său Horace care era pe moarte, neutralizând încărcătura mortificatoare prin inserarea plicului într-o jumătate de pagină de ziar, înainte de a se spăla pe mâini cu atenție (CHN, p. 468). Multe personaje au un dezgust asemănător. Emily Fletcher nu poate să-și reprime „sentimentul unui dezgust aproape insurmontabil“ (MC, p. 163) pentru a săruta fruntea bunicii sale bolnave. Aceeași teamă de contagiune o cuprinde și pe Adrienne Mesurat.

„Ei îi părea rău de a nu fi sărutat-o pe Germaine sau, mai degrabă, de a nu fi putut s-o sărute, căci în clipa în care văzuse brațele sale întinzându-se către ea, un sentiment de nestăpânită oroare o făcuse să se întoarcă în camera ei. Poate, de fapt, nu era de ajuns decât un sărut pentru a-i transmite această boală de care suferea sora ei. Fără îndoială, fata bătrână o asigurase că nu era contagioasă, dar nu așa vorbesc toți bolnavii?” (AM, p. 370).

Această repulsie cuprinde toate obiectele atinse de bolnav, în primul rând, hainele ¹¹. Cel mai aproape de bolnav și de defuncți, medicul, *agos* și *pharmakos*, transportă miasmele acestei promiscuități. Acest lucru explică, în parte, de ce membrii acestei profesii nu erau *persona grata* în familia Green, coborâți la același rang de dizgrație ca scriitorii. Familia tânărului scriitor îi reproșa chiar de a fi „înjosit-o mult pe eroina sa“ făcând-o pe Adrienne Mesurat iubita unui medic (A, p. 1330). „În ce preistorie trăim noi? Aceste bizare idioțenii ale codului victorian ¹² se răspândiseră până în America secolului al XIX-lea“ (A, p. 1444). Dar este, probabil, o întreagă civilizație ce părea obsedată de vicisitudinile acestei maladii. Din învățătura unuia dintre profesorii săi la Janson-de-Sailly, Green pretinde de a nu fi reținut decât această singură și sibilină frază, aluzie la pericolele sifilisului: „«Inutil să vă vorbesc despre aceste orori care ne așteaptă pe toți. Aveți rinichi care funcționează admirabil...» N-am înțeles ce vroia să spună, dar fraza mi-a rămas pentru totdeauna...” (A, p. 697). Amintirea să trăda obsesia persistentă a bolii unui copil la care „uitarea este un lucru ce nu lasă să stăruie în viață decât esențialul“ (A, p. 697).

În timpul scurtei sale formări militare în 1918, Green ia cunoștință, devorând buletinul militar cotidian, de sfaturile de bună moralitate date din belșug tinerilor ofițeri „privind raporturile lor cu femeile dacă ei voiau să evite bolile rele“ (A, p. 969). Numai citirea acestui ziar era pentru el o murdărie; dar stimulat de o voință de autoedificare, el bea cupa până la fund. Un ultim sfat îl lasă perplex: „fiți egoiști.“ Dacă blestemul lui Onan nu va fi

fost străin acestui cititor asiduu al Bibliei, uitarea (încă o dată) pare să fi șters din memorie această poveste, semivoalat pudică, semiascuns mizeră. Vremurile trec, dar grija de a șterge orice urmă a bolii rămâne: „Un medic spunea [...] că la originea perucilor din secolul al XVII-lea, gulerelor răsfrânte și «muștelor»* de la care se înstela fața, era grija de a ascunde semnele sifilisului¹³...“ Uitarea, fard al memoriei, ascunde orice amintire legată de sexualitate. Căci uitarea este o virtute indispensabilă, ocrotitoare a inocenței, a păstrării paradisului copilăriei, memoria joacă rolul pomului cunoașterii fericirii și nenorocirii: amintirea confuză a destinului unchiului Will merită toate interdicțiile divine și îi permite să reziste îndemnurilor de tot felul: „El a vrut să mă momească [...]. Nu se teme el de boli?“ (A, p. 1000)

Timpu petrecut la Universitatea din Charlottesville (Virginia) între 1919 și 1921 desăvârșește acest sentiment că boala este prețul plăcerii. Simțurile sunt deci o contingentă cu care nu se poate cădea la învoială. Joseph Day respinge până și căsătoria căci ea implică tentații periculoase, „simțurile, plăcerea simțurilor și toate murdăriile pe care acest lucru le presupune“ (Mo, p. 130). Green descoperă în campus spaima identității. Identitate-similaritate când el înfruntă legea unei lumi conduse de dorință și se dovedește identic cu ceilalți, stăpânit de aceleași aspirații. Identitate-singularitate când se confruntă cu atracția homosexuală și fanatismul religios. El oscilează deci între certitudinea unicității sale și dificultatea de a-și asuma apartenența la mulțimile umanității, între angelism și descoperirea bestialității dorințelor. În mediile studențești se critică mult bolile venerice. Green relatează despre convingerea de contaminare prin tacâmuri¹⁴. O conferință universitară la Cabell Hall asupra acestei „maladii îngrozitoare“ sfârșește prin a-l convinge că sifilisul este „felul în care Dumnezeu îi pedepsește pe tinerii desfrânați“ (A, p. 1167). Viciată, lumea este un loc periculos în care totul devine suspect, în care se va citi curând anagrama *demonului*. În acest univers al simțurilor, dorințele la fel ca „germenii unei boli“ (A, p. 1168) continuă să umble înapoi și încolo¹⁵ și să se infiltreze până în memorie care se schimbă într-o cutie de rezonanță și păstrează intacte, sedimentate într-o stratigrafie mentală, toate urmele de părăsire a impulsurilor sale. Condiționat de această logică a groazei insuflate de către mama sa, tânărul Green face din lume „valea umbrelor morții“ (Psalmi 23, 4). Sfâșiat între aspirații religioase și impulsuri amoroase, el refuză simpla evocare, în prezența

* Smoc de păr sub buza de jos, aluniță (n.tr.).

sa, de turpitudini despre simțuri, cu grija de a-și păstra puritatea, conform imaginii preceptului evanghelic: „Iar dacă ochiul tău cel drept te îndeamnă la păcat, scoate-l și aruncă-l de la tine“ (Matei 5, 29). Surditatea care îl cuprinde la cea mai mică aluzie morbidă este pandantul acestei uitări. În schimb, el nu ezită, pentru a-și chinui trupul, să guste moralizatoarele istorisiri, foarte crude, povestind în detaliu spaima unei astfel de operații: „În locul cel mai sensibil al corpului, îi arsese cu un fier înroșit nu știu ce fel de grozăvie ce-i venise din raporturile sale cu prostituția¹⁶“ (A, p. 1077)

TREMENDUM SAU MYSTERIUM FASCINANS?

Interfață între sufletul omenesc și lume, corpul este un loc ambivalent, suspect, a cărui imagine pare clivată în sânul Bibliei. Dedat simțurilor, temniță a cărnii, trupul este dușmanul, devorat de capcanele și de chinurile diavolului. Dar el este de asemenea, reabilitat de doctrina pauliniană, un spațiu singular, „templu al Duhului Sfânt“ (1 Corinteni 6, 19). Tot ceea ce atinge carnea este în același timp periculos și sacru. Un ideal fanatic al purității se născocеște, ridicat la rangul de virtute profilactică, de meterez împotriva bolii. Corpul este un oraș asediat de dorințe de „acești pungași în zdrențe care reprezentau [...] gândurile de trufie și de poftă¹⁷“. Mama scriitorului se arată atentă față de integritatea corpului său precum față de o cartă din ceruri în care ea citește semnele vremii ce va să vină. Numeroase episoade presară *Autobiografia* și atestă pregnanța textului biblic în reprezentarea greeniană a bolii. Astfel, scăldându-l pe Julian, doamna Green constată apariția pe corpul lui a unei constelații de pete roșii și lasă să transpară o legătură cvasi-isterică cu boala: „[...] ea se dădu înapoi brusc [...], își duse mâinile la cap și se lăsă să cadă în genunchi aproape de baie. «Lepra!, spuse ea [...]. Nu te voi părăsi, spuse ea printre lacrimi, voi merge cu tine la Molokai¹⁸»“ (A, p. 702). Or, lepra desemnează în mod generic în traducерile franceze și engleze (Regele Jacob) ale Sfintei Scripturi o mulțime de afecțiuni cutanate, de la boala care îl macină pe Iov până la murdăriile și mucegaiurile care deteriorează case și haine (Levitic 13 și 14), trecând prin a șasea molimă a Egiptului (Exodul 9, 9) sau boli diverse vindecate de Hristos în Evanghelii¹⁹. Această boală era mai ales sinonimă cu lipsa de puritate incompatibilă cu viața în societate și implica aruncarea temporară în închisoare. Versetele din *Levitic* sunt de altfel extrase din reguli relative la curățenie și necurățenie. Oare nu Green este cel care mărturisește că în

această epocă, „Pur și Impur se ridicau în fața lui ca doi idoli“ (A, p. 746)? Boala este așadar percepută prin prisma biblică pe care ecuația consecutivă a poveștii unchiului Will o face și mai evidentă. Relatarea maternă rămăsese de fapt pudică, evazivă circumstanțelor²⁰. Dar, fără să fie pronunțat termenul de sifilis, cuvintele Sfântului Apostol Pavel răsună deja în mintea lui Julian: boala pedepsește păcatul, și „plata păcatului este moartea“ (Epistola către Romani 6, 23)²¹. Vector al morții în lume (Epistola către Romani 5, 12), diavolul este răspunzător de boli de tot felul²²! Nu este Satan cel care îl chinuie pe Iov și-l lovește cu un „ulcer malign din tălpile picioarelor până în creștetul capului“ (Iov 2, 7)? „Boală infernală“ (A, p. 969), sifilisul îi urmărește pe îndrăgostiți, coroborând dimensiunea cinetică pe care Green o impută diavolului. Întemeierea unei case închise la Charlottesville este judecată în acești termeni: „Îmi amintesc tot ce auzisem spunându-se despre boli venerice, iar Jefferson²³ îmi apărură ca un instrument al demonului“ (A, p. 1076).

La fel, frumusețea părea *bifrons*: vehicul al grației ori mai adesea instrument de tentație... Sentimentul prezenței difuze a diavolului întreține o angoasă irațională a bolii. Înclinată spre halucinații până a se crede posedată, Emily Fletcher are inima închisă prin „teama de o boală“ (MC, p. 124). La fel, fiecare acces de tuse violentă este pentru Adrienne Mesurat un „spectacol [care] o surprinde cu o groază înspăimântătoare²⁴“ (AM, p. 447). Cabinetul medical în care Green îl așteaptă pe Ted, deodată populat de damnați, se schimbă în anticameră a Infernului: „[...] sunt neliniștit, de parcă vedeam fumul ridicându-se de sub o poartă, și ce este în spatele porții?“ (A, p. 1344). Satana nu este el „Stăpânitorul puterilor văzduhului“ după Sfântul Apostol Pavel (Epistola către Efeseni 2, 2)? Boala este pentru Green un scandal²⁵, în înțelesul biblic de *skandalon*: Satan este astfel calificat în Sfânta Evanghelie după Matei (16, 23). Și când el sfârșește prin a ceda tentațiilor sale nocturne, Green își spune „sclav al diavolului“, nu fără a se teme la fiecare aventură de vreo contaminare (A, p. 1368). Sifilisul este descris ca un „coșmar²⁶“ care precede un moment de nebunie. Sexualitatea rămâne pentru totdeauna marcată de pecetea infamiei și a păcatului originar: în plăcere rezidă „începutul pedepsei și un blestem de-abia voalat²⁷“ (A, p. 1229). De acolo purced visurile disforice ale lui Green despre o umanitate asexuată (A, p. 969). Concepția despre boală readuce povestea Genezei. Greșeala a avut ca rezultat prăbușirea în trup, obiect și abjecție. De altfel, acest refuz, această

voință afișată de a reveni la un Eden marcat de unitate cu mama își are obârșia în acest alt traumatism relativ la fobia maternă:

„Eram candoarea însăși [...] dar este fără îndoială că întins pe spate, în patul meu, îmi plăcea să explorez cu mâna acest corp despre care de-abia eram conștient ca de o parte a mea însumi [...]. Se întâmplă că într-o seară, sora mea Mary [...] lăsa în jos cuvertura până la picioarele mele și cu un strigăt puternic o chemă pe mama care veni încoace, [...] părăsi camera pentru a se întoarce înarmată cu un cuțit lung în formă de ferăstrău [...] *«I' ll cut it off!»*” strigă mama învârtind cuțitul [...]. Cât despre urmele pe care această scenă le-a lăsat în mine, nu pot să nu cred că au fost adânci.“ (A, pp. 656–657)

Grija scrupuloasă de a denunța cel mai mic semn de perversitate era proporțională la această mamă cu educația puritană față de dragostea pe care o avea pentru fiul ei. Bineînțeles că lepra atât de temută se dovedi o simplă criză de ficat! Dar teroarea maternă îl marcă pe copil în mod durabil dacă Green își mărturisea deja o înclinare ascuțită spre uitarea evenimentelor cu caracter sexual. Teama de boală irită o fire neliniștită și o „imaginație [care] se dezlanțuie”²⁸. Convins de deznodământul fatal al bolii sale, viconte Antoine este „fără putere împotriva unei imaginații vigilente” (LV, p. 341). Cât despre Éliane, „imaginația îi fugea îndată către ceea ce era mai rău și ea [...] și-l închipuia [pe Philippe], de exemplu, atins de o boală atroce care îi oprea funcționarea creierului” (É, p. 8). Această frică se cuplează cu spaima de a-și pierde judecata, dar mai ales cu angoasa durerii. Căci suferința bolnavului, chiar dacă era una imaginară, era o stăpână ademenitoare: „Sufărința este o ocupație foarte absorbantă; invadează totul și ia locul la tot”²⁹. Dar providențialismul lui Green subordonează spectrul bolii planului divin și înmulțirii semnelor profetice.

„Nu pot totuși să-mi ascund gravitatea riscului la care m-am expus și despre care îl informez pe medic, dar după el sufăr numai de ceea ce el numește sifilofobie și îmi confirmă că este o obsesie trecătoare”³⁰. Înțeleg acum sensul acelor vise de înec în care vedeam un avertisment. Frica de mare se unea cu frica de boală”³¹.

Spațiu sacru, trupul adăpostește, dincolo de secretul de familie, misterul. Personaj eponim al unei nuvele, boala miciei Christine e prezentată de povestitor ca scăpând cauzelor naturale și înțelegerii. Cât despre Odile,

* O tai! (n.tr.).

mama lui Jean, afirmă că atunci când va muri, va fi fără un motiv aparent [...], fără să se poată spune de ce (LCM, pp. 568–569). Acest amestec de spaimă și de fascinație pentru boală evocă sacrul, numinos-ul așa cum îl analizează Mircea Eliade, în același timp *tremendum* și *mysterium fascinans*?

„Mama îmi transmisese oroarea sa despre impuritate și fascinația pe care această oroare o exercita asupra ei de îndată ce era vorba de ultimul ei născut.“ (A, p. 788)

Fascinația pentru boală este perceptibilă în lecturile lui Green. Astfel *Durerea* de Alphonse Daudet³², roman consacrat bolii venerice care l-a sfârșit, l-a marcat atât de mult încât l-a pus, în situația de a nu putea da urmare unei întâlniri amoroase. În jurnalul lui Boswell, el descoperă o aceeași fobie a bolilor venerice care au făcut din viața lui „un coșmar, un adevărat coșmar al optsprezecelea³³“. Or, fin cunoașcător al operei lui John Donne, el devine ecoul acestei aserțiuni în propriul său *Jurnal*: „[...] omul este un zeu bolnav, *a sick god*³⁴“.

În opera romanească, religia și medicația întrețin relații strânse: „Religia care [...] e făcută mai ales pentru bolnavi nu putea să lipsească de a se prezenta [...] sub culorile cele mai seducătoare³⁵“, remarcă scriitorul convalescent. Boala este semnul unei greșeli, suferința o pedeapsă expiatorie, medicul o figură ambivalentă în felul preotului, cabinetul său, în cazul cel mai bun, un confesional. Fabien ascunde doctorului Caronade încălcările regimului său la fel cum va omite să ceară iertarea unui păcat (SJV, p. 847). Și Freddie așteaptă rugăciuni de la Wilfred, în același timp mântuirea și sănătatea³⁶ (CHN, p. 593). Green însuși mărturisește că fobia bolii l-a aruncat de mai multe ori în biserici [pre] dispuse să primească rugăciunea sa.

„Din nou această angoasă a bolii. Cine n-a suferit de acest fel deosebit de fobie nu va putea să mă judece [...]. M-a cuprins groaza deodată [...], mi-a venit ideea să intru la Saint-Sulpice și acolo [...] m-am dus să mă ascund în locul cel mai retras, în fața capelei Sfintei Fecioare [...]: «Nu vin să fac promisiuni pe care nu voi putea să le țin. Sunt lucruri la care nu pot să renunț, Aș vrea pur și simplu să capăt putere³⁷»“.

Dar în fața spectacolului crizei de epilepsie a unei fete³⁸, Green nu simte nici o spaimă, ci mai degrabă un amestec de curiozitate și de respect, „cum are pentru o persoană care se distinge, care iese din rând³⁹“ (A, p. 745).

Fără îndoială, ne amintim că în Sfânta Scriptură, boala, *morbus sacer*, sau infirmitatea erau semne [de predestinare] purtate cu ostentație de către profeți. Această aură este aceeași care îl împodobește pe țareviciul Alexei, a cărei față îl obsedează pe Julien Green și căruia hemofilia îi conferă o mască încântătoare de suferință (A, p. 746). Cu prilejul unei crize de insuficiență hepatică, el constată că boala conferă purtătorului ei un statut, ca să nu spunem un pedestal: el este cel care se face ascultat (A, p. 847). Boala se aliază cu o depozitare care dă acces unei alte viziuni (cea a copilului-poet⁴⁰), unui alt cuvânt (cel de poet-profet⁴¹). El este recunoscător lui Wagner, care în *Parsifal*, a știut să adauge carismei și autorității regelui Amfortas „coroana invizibilă”⁴² a bolii sale. Green o simte când trebuie să poarte, în urma unei inflamări oftalmice, o batistă de mătase neagră pe ochi și astfel să asiste la un concert în sala Gaveau⁴³. Nu suscită el aceeași fascinație și aceeași repulsie ca enigmaticul pastor al lui Nathaniel Hawthorne (*The Minister's Black Veil*)?

„[...] a face aluzie la boală și la moarte, este, dacă pot să spun așa, a mări prestigiul lor [...]. Sub un fel de anonimat, moartea mi se pare mult mai impozantă decât dacă ea se prezintă sub un nume împrumutat din jargonul medical. Se întâmplă ca dând numele ei lucrurilor să le țintești drept în inimă o lovitură iremediabilă”⁴⁴.

Boala este astfel golită de substratul ei letal și pierde din misterul ei. Deoarece Manuel este bolnav și condamnat, doamna Plasse, infirmieră devotată dar tiranică, îl aureolează cu calități electiv. Atitudinea ei amintește de Karin: „Cât de bine l-am îngrijit, sărmanul meu prostuț! Câte povești i-am citit [...]. I-am fost ca o mamă. La urma urmei, îl iubeam bolnav și abandonat mie” (L'A, p. 845). Nici aspectul bolnăvicios al lui Maurecourt nu poate să explice atracția din partea Adriennei Mesurat: „Cu atât mai rău că ești bolnav! Acesta nu e un motiv pentru care nu pot să mă căsătoresc cu tine. Voi muri cu tine” (AM, p. 497).

TRUP ȘI SUFLET, CĂCI ESTE OM...

Slăbind corpul, boala facilitează acțiunea sufletului, măcinat de amintirea unei candori pierdute. Este un purgatoriu pentru a regăsi o anumită puritate, o șansă unică de-a face existența mai spirituală⁴⁵, care nu există fără a aminti noțiunea de „boală profitabilă” definită de psihanaliză⁴⁶. Boala îl

smulge pe om din mijlocul unei lumi de suferințe (morale) pentru a i le înlocui cu altele cu virtuți obliterate. Dar revenirea sănătății precede influența tiranică a dorințelor asupra corpului și reînchiderea omului în real. Nu există etanșeitate între trup și suflet. Pe urmele Sfântului Apostol Pavel, Green descrie propriile lui rătăcirii, chinuri precum lupta între două ființe, omul cel dinlăuntru și omul cel din afară (2 Corinteni 4, 16), cel ceresc și cel pământesc (1 Corinteni 15, 49). Iar primul, ațâțat de dorință, n-are astâmpăr și vrea să-l înjunghie pe al doilea, plin de duh. Fiziologic și psihologic nu reprezintă pentru Green decât categorii medicale lipsite de sens, în măsura în care interacțiunile sunt permanente: „Mă întreb dacă, atunci când un om suferă prea mult în sinea sa, el nu inventează o boală pentru a se ascunde de această lume [...]. Trupul urmează sufletul în stricăciunea sa⁴⁷.” Green povestește de asemenea somatizarea surorii sale Lucy, după meningita fatală⁴⁸ a surorii lor mai mari Retta, „boala de piele de care ea a suferit extrem de mult, căci ea se crezu urâtă pe veci” (A, p. 952). Dar mai cu seamă, alienarea unchiului său Will, ultima fază a sifilisului său⁴⁹, nu încetează să-l obsedeze pe scriitor (A, p. 788). Teama de boală rămâne cel mai bun parapet⁵⁰ [în sens literal] împotriva oricărei tentații de abuz, această „rătăcire a simțurilor prin care se transmite germenul unei incurabile demențe” (A, p. 1388). Devenită patologică, numai sentimentul prezenței naturii divine⁵¹ poate pune capăt acestei boli mintale care este sifilofobia.

„Vreme de aproape o săptămână, am trecut prin chinuri pe care nu le simțisem încă. Pe urmă, ieri, aflându-mă în patul meu, chinuit de o neliniște teribilă, am simțit deodată că era cineva în cameră cu mine. Aproape imediat, o voce interioară mi-a vorbit cu o mare blândețe și o autoritate atotputernică. M-am ridicat imediat, vindecat, fericit de un extaz fără nume [...]. Rătăcind din cameră în cameră, am examinat mobila de parcă n-o văzusem niciodată⁵².”

Această povestire ne amintește de învierea lui Lazăr (Sfânta Evanghelie după Ioan 11, 1-44). Nu există pentru Green boală pe care el să nu uite s-o îngrijească la nivel psihic înainte de a căuta s-o vindece la nivel organic. Această concepție își are rădăcina în Sfânta Evanghelie: „[...] Iisus iartă mai întâi păcatele bolnavului; vindecarea urmează. Dacă s-ar putea câștiga mai întâi moralul, câți bolnavi ar fi sănătoși⁵³!” Cu toate că atacă religia, psihanaliza nu spune nimic nou, eșuând să pună în evidență misterul bolii: „O lectură a lui Stekel nu este niciodată fără rezultat [...]. Eu înțeleg

foarte bine că «sifilofobia» este o teamă deghizată de pata morală [...], dar aceste preținse clarificări nu fac decât să sporească întinericul⁵⁴...“ Frica de boală păstrează acest aspect moral când denunță homosexualitatea ca o formă de degenerescență. Tatăl lui Jean, doctorul Rollet, se declară „pentru curătenia morală“ și refuză ca fiul să[u] să se expună riscului unei contaminări (LM, p. 287). La fel, „această diavoliță de sensibilitate“ (A, p. 820) pe care Green o cultivă de adolescent era considerată periculoasă de către directorul său de conștiință, părintele Crété, care o compara, potrivit Scripturii⁵⁵, *cu chelbea*: „Mie nu-mi plăcea deloc ca el să compare frumoasa mea tristețe cu o boală murdară...” (A, p. 819). Toată viața el a rămas supus acceselor subite de melancolie⁵⁶ la a se da bolnav⁵⁷, până ce credința, dar dumnezeiesc, nu l-a oprit⁵⁸. Moștenire familială, căci sifilisul unchiului Will a fost luat la început drept lăncezeală: „[...] era *melancolic*⁵⁹“. Împotriva otrăvirii recurente a neurasteniei, Green voia să facă din călătorie un antidot eficace...

„De câte ori m-am îmbolnăvit în ajunul unei plecări! Pregătirea geamantanelor îmi produce o neliniște [...]. E poate, deghizată sub această formă simbolică, teama de a muri care acționează asupra-mi. A avea teamă de a muri este absurd, știu bine, dar trupul meu n-are habar de asta; din această cauză, el stârnește mii de dificultăți în momentul dorit, el simulează cât poate mai bine gripa sau cum mi s-a întâmplat zilele astea, boli mai grave⁶⁰“.

Paradoxal, aducătoare de boală, călătoria este și ea o eschivare de la plictiseală și, mai mult decât atât, o scăpare din ghearele morții⁶¹. Dar pe drumul vieții, nu doar pentru aparența sa carnală este neliniștit Green, ci pentru salvarea sufletului său.

O BOALĂ [CARE] OMOARĂ

Dacă sifilisul îl obsedează pe Green ca pedeapsă a greșelii, tuberculoza, altă boală care nu își spune numele, e trăită ca și pendantul său, celălalt flagel al epocii. Această boală a afectat familia Green pentru că ea a dus cu sine pe una din surorile scriitorului, Mary, în 1926. Aceasta din urmă pare să fi inspirat personajul de *Germ*-aine, sora fizică a lui Adrienne Mesurat, al cărei nume ascunde deja ideea bolii care o atinge, în timp ce „profund neurastenica“ Lucy⁶² împrumută trăsăturile sale de la perechea sororală. Destinul familiei Brontë, căreia Green i-a consacrat un articol în *La Revue*

*Hebdomadaire*⁶³, marchează debuturile sale de scriitor, ca o misterioasă și străvezie înrudire peste timp. *Jurnalul* mărturisește despre familiaritatea romancierului cu această boală, dar și o luminare fără concesie asupra terapiilor acestui început de secol sau, mai degrabă, „funestele metode datând din cel de-al XIX-lea⁶⁴” (A, p. 723). Vindecarea trece printr-o călătorie sub clime uscate. Retta plecă deci în Sud, în timp ce „după ameliorări trecătoare veneau teribile recidive” (A, p. 859). Diagnosticul era identic în ceea ce privește sifilisul⁶⁵: boala se îngrijea prin călătorie, adesea în Europa, cum a fost cazul unchiului Will. Stranie decizie, mai mult motivată de o puritană și superstițioasă negare decât de necesitățile terapeutice, această călătorie *ad originem*, sifilisul fiind pe vremea aceea cunoscut ca „boala franceză” sau napolitană.

Green relevă de asemenea eufemizarea în desemnarea bolii: „[...] nu-i spunea acesteia tuberculoză. Era un cuvânt pe care nu trebuia să-l pronunți. Se vorbea pur și simplu de plămâni delicați⁶⁶” (A, p. 723). Boala aparține indicibilului. Numele însuși mânjește gura celui care îl pronunță. Sifilisul nu este mai mult decât boala unchiului. Exceptând cazul când el nu sfârșește, prin antonomasie, prin a însemna boala prin excelență: „De ce să precizezi bolile? Boala, teroarea tinereții noastre din anii '20: sifilisul⁶⁷” (A, p. 1399). Și, în acest alt sfârșit de secol, boala devine răul care nu poate fi numit, „imunda boală” (CHN, p. 615), curând incarnată în patru sinistre litere, „oroarea care mai întâi nu se voia a fi numită, SIDA⁶⁸”. *Jurnalul* se transformă în oglinda fidelă a evoluției mentalităților, a cunoașterii bolii⁶⁹ și a modurilor de transmitere⁷⁰. Green, amintindu-și de ultimul cavaler al cărții Sfântului Ioan (Apocalipsa 6, 7–8), face din această „boală nouă, galopantă, și curând universală⁷¹” un flagel exterminator⁷², unul din semnele precursorare ale unei Apocalipse⁷³. Paralela cu sifilisul îi inspiră curând teamă.

„Cel mai mare flagel modern, cel mai recent din coșmarurile care înspăimântă amorul fizic, care înspăimântă trupul, SIDA [...]. În douăzeci de ani, se spune, o parte din omenire va fi din vina sa ștearsă de pe suprafața pământului⁷⁴.”

Dacă Green a pierdut fanatismul din tinerețea sa, continuă să vadă în el pedeapsa expiratorie a umanității⁷⁵, dar refuză orice țap ispășitor: „Se vorbește enorm [...] de boala misterioasă care va lovi lumea întreagă în viața ei sexuală, începând cu minoritatea *blestemată* a societății. De ce? Pedeapsa

Cerurilor, mânia asupra Sodomei! Ce vrea să spună asta⁷⁶“ Boala apare mai mult ca niciodată ca o componentă irevocabilă a condiției umane. A ceda lumii și tentațiilor sale duce la boală, a-i rezista duce la neurastenii. Dar oricare ar fi aspectul ei, în spatele bolii se profilează teama de moarte.

Refuzul pe care i-l opun anumite personaje este provocat de o avarii patologică (LV, p. 102) sau de un egoism nebun (AM, p. 394). Wilfred se împietrește într-o rigiditate semnificativă în fața spectacolului agoniei unchiului său Horace. Ultimul cadou al acestuia este acceptat cu o neîncredere instinctivă. „Nu pentru că unchiul său murea de o boală contagioasă, ci, în fine, era pe cale să moară, și în ochii tânărului, asta era de ajuns“ (CHN, p. 468). Doamna Fletcher, ca și fiica sa, simte „o oroare firească asupra bolii și asupra a tot ceea ce, de departe sau de aproape, putea să-i amintească imaginea morții⁷⁷“ (MC, p. 98). Boala imprimă o mască de mort asupra victimelor sale, făcând din ele bătrâni înainte de vreme⁷⁸. Trupul constituie un cordon ombilical care îl leagă pe om de natură. Green mărturisește că a „crezut totdeauna că bolile, mari și mici, [...] arată în mod clar voința naturii de a se debarasa de noi [...] de a ne slăbi și de a ne distruge încetul cu încetul“. Și de a descoperi puțin după aceea ambiguitatea „generozității cu care această natură însăși, care vrea moartea noastră, pune totul în funcțiune pentru a ne vindeca⁷⁹“. Boala este conducătorul muzelor morții; durerea se definește, după Green, ca o *ars moriendi*: suferința ajută să se anticipeze Ineluctabilul⁸⁰. Cât despre imaginea chinuitoare a medicului, ea este foarte amplu imputabilă amintirii decesului mamei sale și acestei fraze laconice și teribile, „cu un fel de brutalitate dulce: «S-a sfârșit, dv. știți. Nu mai e nici o speranță»“. (A. p. 794). O imagine temperată de timp și de Evanghelie: medicul se transformă atunci în *paredră* hrisucă,⁸¹ om deci supus greșelilor, adesea neputincios.

Boala este locatarul în același timp indezirabil și indispensabil al majorității romanelor greeniene. Ea este adesea letală, alienarea definitivă. Această obsesie este un dat autobiografic, care se înscrie într-o concepție despre corp, despre Curat și Necurat și trimite la Marile Cărți biblice, pentru a relua terminologia lui Northrop Frye. Pată a corpului, traumatism al spiritului, ea ține, prin natura sa, de problematica mai generală a Suferinței, făcând din ființa omenească arena unei ordalii fără sfârșit împotriva uneltirilor Adversarului (2 Th 2, 4).

NOTE

ABREVIERI FOLOSITE

Referirile la opera lui Julien Green trimit toate la ediția de la Pléiade în opt volume, cu excepția *Jurnalului* posterior anului 1981 (Seuil) și 1990 (Fayard). LVT, *Le Voyageur sur la terre*, vol. I, pp. 13–66; MC, *Mont– Cinère*, pp. 67–270; AM, *Adrienne Mesurat*, pp. 283–519; LCM, *Les Clefs de la mort*, pp. 521–578; É, *Épaves*, vol. II, pp. 1–202; LV, *Le Visionnaire*, pp. 203–392; SJV, *Si j'étais vous...*, pp. 841–1032; MO, *Moïra*, vol. III, pp. 1–193; LM, *Le Malfaiteur*, pp. 195–409; CHN, *Chaque homme dans sa nuit*, pp. 411–708; L'A, *L'Autre*, pp. 709–991; A, *Autobiographie*, vol. V, pp. 645–1468.

1. Ea va deceda probabil din cauza urmărilor unei meningite, câteva săptămâni mai târziu (A, p. 794).

2. *Journal*, 10 august 1983, p. 323.

3. Freud relatează de altfel că mama micului Hans numea sexul fiului ei „porcăria“ (*Cinq Psychanalyses* [1909], PUF, 1970, pp. 109–110).

4. Este dificil să se cumpănească influența arhetipului biblic al Prostituatei (supranumită Babilon), aducătoare de „urâciuni și de necurății“ (Apocalipsa 17,4) asupra celor care se făceau răspunzătoare în epocă de proliferarea sifilisului. A se vedea L' A, pp. 800–801. Referirile trimit la Biblia din Ierusalim sau la TOB.

5. Asupra *locului* mânușilor, a se vedea *Journal*, 18 martie 1930, p. 62; 25 decembrie 1932, p. 213. Și asupra mânușii, punct de plecare al *Chaque homme dans sa nuit*, a se vedea A, p. 1064; *Journal*, 4 februarie 1957, p. 82 și CHN, p. 416.

6. A se vedea și *Journal*, 27 septembrie 1950, p. 1177 și 23 septembrie 1956, p. 55.

7. *Journal*, 9 septembrie 1986, p. 220. A se vedea și A, p. 891.

8. Ted va inspira lui Julien Green pe Freddie din *Chaque homme dans sa nuit*.

9. A se vedea și A, p. 1360.

10. A se vedea și AM, p. 341.

11. A se vedea AM, p. 377 sau MC, p. 112.

12. După cuvinte „documentate“ despre onanism, prietenul său Nick îi spune cu toată inocența: „Sunt cărți de altădată [...], cărți scrise pentru a provoca teamă. Tu ești într-adevăr foarte victorian...“ [A, pp. 1168–1169].

13. *Journal*, 25 iunie, 1965 p. 375.

14. Aflând că eu nu știu cine contractase „marea boală“, [sora mea Éléonore] spunea imediat: „Iată ce înseamnă să iei masa într-un restaurant; furculițe și linguri sunt contaminate“...(A, pp. 1399–1400). A se vedea reticențele lui Joseph Day în cafenea (Mo, p. 154).

15. „[...] Diavolul, ca un leu care rage, dă târcoale; căutând pe cine să devoreze“ (1 *Pi* 5, 8). A se vedea și *Jb* 1,7.

16. „Unul dintre colegii mei de la Universitate îmi povestea că tatăl său îl dusese într-un spital în care se îngrijeau oameni loviți de o boală pe care n-o numea, și asta pentru a-l vindeca de puternica lui foame sexuală“ (A, p. 1399).

17. *Journal*, 4 ianuarie 1943, p. 703.

18. Molokai este o insulă a Pacificului, aproape de Hawaii, unde era instalată cea mai importantă leprozerie americană.

19. A se vedea Matei 8,2; 11,5; 26,6 și Luca 4, 27; 17,12.

20. Și va rămâne până în 1943, dată la care Julien Green va afla din gura surorii sale Éléonore detaliile acestei tragedii familiale.

21. A se vedea și Epistola lui Iacob 1,15; 1 Sfânta Evanghelie după Ioan 5,16... A se vedea A, p. 1400.

22. A se vedea articolul nostru „Le garde-chiourme de l'humanité. Satan dans l'oeuvre de Julien Green“, *Graphè* n° 9, februarie 2000, pp. 191–216.

23. Thomas Jefferson, fondator al acestei Universități, va fi de acord cu crearea unui astfel de loc, necesar „studentilor pentru a asigura echilibrul lor fizic, mental și moral“ (A, p. 1076).

24. A se vedea și AM, p. 395.

25. „Într-o zi, am avut neplăcuta surpriză de a-l vedea pe Mark țintuit la pat. Am fost șocat ca și cum o ființă ca el nu trebuia niciodată să se îmbolnăvească [...]. Nu-l recunoșteam, mi-a făcut impresia unui învins și asta în mod inexplicabil m-a tulburat [...]. Mi-e rușine să scriu că îmi venea să plec [...]. Sper că am întrebat de ce ajutor puteam să fiu, dar asta nu e sigur. Boala mă scandaliza“ (A, pp. 1398–1399). Sublinierea noastră.

26. A, p. 969. În plus, *nightmare** este perceput de Green (influențat de Füssli) ca o manifestare diabolică. A se vedea și CHN, p. 615.

27. Această reflecție urmează unui vis în cursul căruia Green vede „în patul său un șarpe de o mărime prodigioasă“ (A, p. 1228).

* Coșmarul (n. t.).

28. *Journal*, 28 octombrie 1933, p. 267.
29. *Journal*, 25 mai 1956, p. 29. A se vedea și *Journal*, 13 noiembrie 1962, p. 322.
30. Atunci când vine să cerceteze corpul lui Poujars, Fabien Especel dovedește aceeași obsesie, întrebându-și viitoarele victime cu circumspecție: „Deloc... boli urâte?“, se informează pe lângă un ampoliat al băncii [SJV, p. 896].
31. *Ibid.* „Wilfred aștepta primele semne ale unei boli [...] nu fără unele motive de această dată“ (CHN, p. 541).
32. *Journal*, 27 august 1931, p. 117.
33. *Ibid*, 13 iulie 1963, p. 334. A se vedea și *ibid*, 18 august 1952, p. 1285.
34. *Ibid*, 6 decembrie 1957, p. 119. Sublinierea autorului.
35. *Ibid*, 14 noiembrie 1929, p. 55.
36. Rădăcina indoeuropeană *san* a dat *salvatus* („salvare“) și *sanitas* („sănătate“).
37. *Journal*, 14 martie 1934, pp. 304–305.
38. Ea nu există fără a prefigura pe micile Christine sau Odile (LCM).
39. A se vedea și *Journal*, 25 iulie 1971, p. 610. Fetița era fiica fierarului, personaj enigmatic.
40. „În aceste mici boli se întâmplă să se regăsească un anumit mod de a vedea propriu copilăriei [...]. Și astfel cu totul, căci totul se animă în camera bolnavului care dormitează“ (*Journal*, 25 octombrie 1958, pp. 151–152).
41. A se vedea „William Blake, prophète“, vol. I, 937 ori „Souvenir de Poe“, vol. II, p. 1169.
42. *Journal*, 28 ianuarie 1933, p. 219.
43. A se vedea *ibid*, 5 aprilie 1952, p. 1273. Dar această amintire datează din 1926. Și de asemenea: „Toată lumea, de fapt, se uita la mine atât cu oroare cât și cu interes“ (*ibid*, 4 octombrie 1969, p. 531).
44. *Ibid*, 30 martie 1933, p. 235. Romanul despre care se vorbește este *Le Visionnaire* (LV).
45. A se vedea *Journal*, 23 ianuarie 1929, p. 35. Green evocă „Despre buna folosire a bolilor“!
46. Freud, *Cinq Leçons de psychanalyse* (1909, 1^{re} édition française 1924), Payot, 1966, p. 131.
47. *Journal*, 18 iulie 1951, p. 1235. A se vedea și *ibid*, mai 1951 (fără dată), p. 1216. Și încă: „La ce bun să încerci să te distragi de o boală care domnește asupra trupului și sufletului“ (L, pp. 663–664). În fine: „Atunci,

Baron [profesorul] se lăsă celui mai complet acces de furie care mi-a fost dat vreodată să-l văd [...]. A doua zi după această scenă, m-am îmbolnăvit și am fost bolnav acasă timp de câteva zile. La drept vorbind, implorasem această boală“ (LM, pp. 281–282).

48. A se vedea *Journal*, 25 noiembrie 1947, pp. 987–988.

49. „[...] boala [...] cea a unchiului meu Willie, mort într-un azil fiindcă n-o îngrijise la timp“ (Ibid, 28 octombrie 1933, p. 267). Transpunerea romanescă are loc în CHN, p. 551.

50. „Toată lumea știe, spusei eu atunci cu înflăcărare, că asta înnebunește. Sunt cărți în care se vorbește despre acest lucru“ (A, p. 1168). Nu e loc pentru a aborda importanța bolilor mintale în universul greenian; schizofrenia lui Daniel O' Donovan (LVT), psihozele sau manomaniile lui Emily Fletcher (MC) ori ale doamnei Grosgeorge (L), paranoia lui Firmin (SJV) sau a părintelui Mesurat (AM)...

51. A se vedea schimburile între Wilfred Ingram și James Knight (CHN, pp. 574–575).

52. *Journal*, 28 octombrie 1933, pp. 267–268.

53. *Ibid*, 18 iulie 1959, p. 199.

54. *Ibid*, 2 august 1943, p. 744. A se vedea articolul nostru „Julien Green et la psychanalyse: un acte manqué?“ Colloque *Julien Green, la traversée du siècle* de Cluj–Napoca (Roumanie), noiembrie 1999.

55. Referința furnizată de Jacques Petit este greșită: expresia părintelui Crété, *tristitia sicut tine*a, nu provine din *Pr* 25, 20, ci mai curând din *Sir* 25, 14–15 sau din *Qo* 5, 16.

56. A se vedea MC, p. 80; AM, p. 464 și p. 488; AS, p. 824 și p. 854; p. 710; CHN, p. 507...

57. „Nimic. Mă plimb fără scop, [...] nu lucrez și nu mă distrez deloc, devin cineva pe care nu-l recunosc și care îmi produce oroare. Ca să-mi omor timpul, m-am îmbolnăvit“ (*Journal*, 9 octombrie 1937, p. 446). Asupra neurasteniei, a se vedea în plus *ibid*, 24 august 1938, p. 484; 27 iulie 1948, p. 1026 sau 10 septembrie 1958, p. 143.

58. „[...] angoasa, marea boală modernă [...], teama care vine de nicăieri și de pretutindeni, vechea noastră companie pe care numai Dumnezeu o ține în frâu“ (*ibid*, 13 ianuarie 1959, p. 160).

59. *Ibid*, 29 martie 1990, p. 45. Sublinierea autorului.

60. *Ibid*, 22 octombrie 1933, p. 266.

61. A se vedea *ibid*, 15 octombrie 1941, pp. 618–619.

62. *Ibid*, 23 septembrie 1928, p. 25. A se vedea și *ibid*, 21 aprilie 1926, 10 și 13 mai 1930, p. 65.

63. „Charlotte Brontë et ses sœurs“ *La Revue hebdomadaire*, 17 iulie 1926, citat în vol I, p. 969. Cele cinci fete Brontë, de la Maria la Charlotte, au murit ca urmări ale tuberculozei.

64. A se vedea și A, p. 859. Green evocă deopotrivă îngrijirile date sifilisului „după metodele epocii“ (A, p. 787).

65. La începutul secolului XX sifilisul se trata cu derivați arsenioși ori sare de bismut.

66. A se vedea și A, p. 1275 și p. 1290.

67. Green nu spune nimic altceva despre tuberculoză: „În această perioadă, sanatoriile se aglomerează, era boala, și era curios să privești lista artiștilor și scriitorilor care așteptau să se îngrijească de la Gide la Eluard. Începuse teama de soare și de mare pentru bolnavii de plămâni, cum se spunea, și erau trimiși la aer rece, la Leysin, Davos, Sallanches...” („L' Ange du suicide“, prefață la *Lettres de désir et de souffrance* de René Crevel, Fayard, 1996, citat în vol VIII, p. 1137). Sublinierea autorului.

68. *Journal*, 14 aprilie 1992, p. 371. A se vedea și *ibid*, 26 iulie 1985, p. 135: „Și numele de SIDA, fabricat din litere analoge face această boală încă mai anonimă și mai impersonală.”

69. Asupra originilor presupuse ale bolii, a se vedea *ibid*, 5 martie 1990, p. 32.

70. A se vedea *ibid*, 20 noiembrie 1986, p. 244; 28 mai 1987, p. 301 și 5 martie 1990, p. 32.

71. *Ibid*, 11 ianuarie 1987, p. 256. În altă parte, el descrie calvarul unui tânăr bolnav „îngrijit în pavilionul leproșilor [...] [de] medici și infirmiere, mascați și înmănușați, neapropiindu-se [de el] decât «îmbrăcați în mod grotesc precum cosmonauții»“ (*Ibid*, 18 septembrie 1987, p. 319).

72. „Gândind la ceea ce a spus T.-S Eliot cu privire la sfârșitul lumii. Cuvântul englez *whisper* nu este numai un geamăt, este un vaiet. Omenirea nu va dispărea într-un bang, ci într-un vaiet. Aceeași soartă ne așteaptă pe toți?” (*ibid*, 15 ianuarie 1987, p. 258). Sublinierea autorului. A se vedea și *ibid*, 19 decembrie 1986, p. 250.

73. „Acest sfârșit de secol seamănă din ce în ce mai mult cu sfârșitul unei lumi. Drogul și SIDA fac un dans al morții în jurul omenirii. Decadența romană...” (*ibid*, 6 noiembrie 1989, p. 507).

74. *Ibid*, 9 aprilie 1985, p. 81. A se vedea și *ibid*. 5 martie 1990, p. 32.

75. Totuși nimeni nu va putea să spună care este planul divin: „Bolile născute din bestialitate, sifilis și SIDA, îi vor face pe unii să creadă într-un blestem, dar ce știu ei despre voința Domnului?” (*ibid*, 4 iulie 1989, p. 470).

76. *Ibid*, 21 iulie 1983, p. 312. Sublinierea autorului.

77. A se vedea și atacurile bolii lui Manuel trăite ca o „agonie” (LV, p. 287 și p. 391).

78. „Era o femeie de o vârstă incertă, căci boala părea să o fi îmbătrânit înainte de vreme [...]. Corpul ei înalt, adus de spate, precum cel al unui bătrân nu părea în stare de a se susține [...]” (AM, p. 290). A se vedea și LV, p. 384; L'A, p. 903...

79. *Journal*, 21 iunie 1937, p. 435. A se vedea și *ibid*, 26 noiembrie 1955, p. 1462; 9 aprilie 1985, p. 81 și 17 aprilie 1985, p. 86.

80. A se vedea *ibid*, 24 martie 1955, p. 1395. Ori: „Am avut sentimentul că începea pentru mine joaca de-a v-ați ascunselea cu moartea [...], s-ar zice că moartea m-aruncă în calea numelor de boli ca și cum mi-ar propune o alegere” (*ibid*, 3 iunie 1972, pp. 37–38.).

81. „Îi spun vizitatorului meu: «Aveți una dintre cele mai frumoase profesii care există. Tămăduiți oamenii. Iisus tămăduia. El nu putea să vadă un bolnav fără a-l tămădui.» Și el n-a scris decât o dată în Evanghelia [...]. «Dumneavoastră Îl urmați mult mai aproape decât mine»” (*ibid*, 13 ianuarie 1959, p. 160). Doctorul, precum Hristos, este cel care ne izbăvește de boală (aluzie la ultima parte din rugăciunea Tatăl Nostru) (*ibid*, 8 decembrie 1962, p. 323).

GRAAL ȘI FTIZIE ÎN MUNTELE VRĂJIT

CLAUDE HERZFELD *

Thomas Mann scrie în *Filosofia lui Nietzsche în lumina experienței noastre* (1947): „Boala este o formă goală, pur și simplu, ceea ce are importanță, este cu ce se unește ea, ce o întregeste¹.” Și romancierul a cărui stare de sănătate ar fi necesitat ca el să rămână alături de soția sa, la cură la Davos, în 1912², a preferat să scrie *Muntele vrăjit*³. În 1919, după o reprezentare a lui *Parsifal*, operă pe care el o consideră ca „produsul unei voințe sacre, al unei teribile voluptăți și al talentului celui mai sigur, care face efectul unei înțelepciuni”, Thomas Mann spune prietenilor săi Bertram și Glöckner: „Mediul bolii, eu mi-l simțeam «fără speranță acasă la mine»”. Dar cei doi prieteni nu se înșelau în legătură cu ea, speranța: „E chiar *Muntele vrăjit*⁴. Și, pentru „a întregi” boala, scriitorul va alege s-o „unească”, nu cu moartea cum cere o anumită tradiție critică, ci cu viața. A insista asupra trupului⁵, chiar asupra trupului bolnav, demonstrează interesul care se acordă sănătății, corpului sănătos (frecvența referirilor anatomice) care promite îndeplinirea isprăvilor erotice, boala dând trupului lui Hans o „atrakție carnală” (p. 230):

„Fiindcă orice interes care se manifestă pentru moarte și boală nu este decât o formă de interes care se manifestă pentru viață, cum o dovedește de altminteri facultatea umanistă a medicinei care se adresează într-o latină atât

* Universitatea din Angers.

de plăcută vieții și bolii sale, și care nu este decât o varietate a acestei unice, a acestei mari și presante preocupări căreia doresc să-i spun cu toată simpatia numele: este copilul răsfățat al vieții, este omul, starea și poziția lui..." (p. 535).

Perfecțiunea *trupului* se sprijină pe spiritul uman, pe „umanitatea însăși care înseamnă critică, ironie, libertate unite cu verbul care judecă". Și acest corp este cel pe care îl apără Hans Castorp, natura, în ciuda cutremurului de pământ din Lisabona pe care Settembrini, ca bun discipol al Secolului Luminiilor, îl condamnă în numele rațiunii, la fel cum denigrează trupul bolnav:

„Un om care trăiește ca un bolnav nu este decât trup, este ceva antiuman și umilitor, în majoritatea cazurilor el nu merită câtuși de puțin mai mult decât un cadavru..." (p. 115).

„[...] un lucru era sigur, că boala accentua elementul corporal, că ea reducea omul complet la corpul său, și că, prin urmare, ea vătăma demnitatea omului până la a-l distruge și a-l reduce numai la corp." (p. 502).

„Corpul semnifică principiul vătămător și diabolic, deoarece el este natură, și natura-opusă cum dumneavoastră o faceți spiritului, rațiunii, repet vătămătoare, mistică și vătămătoare [...] eu sunt un prieten al omului, cum era Prometeu, un îndrăgostit de omenire și de noblețea ei." (p. 276).

Deteriorarea corpului din cauza ftiziei ne face să asistăm la descompunerea materiei organice, la ceva indefinibil de natură să evoce „fețele timpului":

„Hans Castorp se opri deodată, imobilizat de un zgomot absolut atroce care se făcea auzit la o mică depărtare [...] o tuse care suna ca un clipocit îngrozitor de slab în fierberea unei descompuneri organice. [...] aceasta nu e chiar o tuse vie. [...]. Este aproape ca și cum ai privi în același timp înlăuntrul omului, ce aspect are acesta: nimic decât turbă și marmeladă." (p. 19).

Bolnavul are „un gust atroce de piele" (p. 82), „scârbos" (p. 53) în gură. Ftizia afectează trăsăturile feței:

„[...] un răs violent și de nestăpânit care-i zdruncina pieptul i-a strâmbat fața uscată de vântul răcoros cu o grimasă ușor dureroasă." (p. 16).

„[...] ochii lui [...] aveau o strălucire ușor febrilă." (p. 20).

„[...] fața îi ardea acum ca focul." (p. 21).

„[...] roșeața pe care numaidecât o căpătaseră obrajii lui proaspăt rași, nu voia pur și simplu să dispară." (p. 48)

„[...] ochi tulburi și figura roșie.“ (p. 50).

„[...] o nuanță aproape verzuie.“ (p. 58).

Ea este răspunzătoare de tulburări de limbaj:

„Cuvintele lui se precipitau, făcea deseori greșeli în vorbire.“ (p. 21).

„[...] o voce ezitantă.“ (p. 17).

Ea are efecte psihologice asupra martorului Hans Castorp la sosirea lui „[...] o anumită neliniște [...] [o] expresie [ce pare] apăsătoare și bizară.“ (p. 15). Coșmarul lui Hans este la înălțimea neliniștilor sale:

„Îl văzu mai ales pe Joachim Ziemssen, într-o poziție ciudat răsucită, coborând o pârtie oblică pe un bobslei. Era de o albeață la fel de fosforescentă ca a doctorului Krokovski.“ (p. 25).

Bineînțeles, sunt evocate îngrijirile, tratamentele, măsurile profilactice, intervențiile:

„Fumigații, *valoare mare* [...] Da, metilaldehidă, microbii cei mai rezistenți nu suportă asta, H_2CO , asta pișcă nasul, nu-i așa?“ (P. 18).

Trebuie „să se producă puțină albumină“ (p. 56). E vorba de „Kleefeld [și] pneumotoraxul său“ (p. 60).

Totuși, accentul e pus asupra corpului mai mult decât asupra bolii. Pregnanța trupescului în imaginarul mannian este atestată de prezența leitmotivului care însoțește decorativismul („zonele cerului depărtate de lună erau brodate cu stele“, p. 299), minuția atestând puterea infimului care poate fi ușor recunoscut la puerilizarea Femeii („un gât subțire de tânără“ p. 237), ([mâna ei] avea ceva pueril și primitiv, p. 89), gustul pentru intimitatea secretă („lumea strâmtă, înaltă și pierdută“, p. 297)... care aparțin regimului nocturn, așa precum numele Gilbert Durand și, mai exact, structurii „mistice“ sau intimiste care preamărește clar-obscurul sau acumularea de gesturi, notarea celei mai mici deplasări, vârtejurile de tipul lui Van Gogh („imobilitate în mișcare“, „permanență schimbătoare“, p. 30), micile subiecte („figurine sculptate în lemn“, p. 28), în fine, „revoluția prin umili“ pe care filosoful imaginarului o evocă în *Arte frumoase și Arhetipuri* (p. 468). Și, pentru că „antifraza“ e stilul corespunzător acestei structuri, nu va fi de mirare că radiografia plămânilor Clawdiei este prilejul, pentru Hans, noul Jonas, de a cunoaște „interioritatea“ celei pe care o iubește! „Portretul

interior“ al Clawdiei era „fără față“, dar „revela osatura delicată a torsului ei acoperit cu o transparență spectrală a formelor trupului, precum și a organelor cavității pieptului ei“ (p. 381). S-a „sondat deja în acest fel viața interioară a organismului ei“ (p. 234), „portretul ei interior“ (p. 226). Și când Clawdia îl privește „în față cu un aer ferm și chiar puțin cam sumbru“, „săracul Hans“ e „pătruns până la măduvă“ (p. 164), „până în străfundul sufletului“ (p. 702).

Schema ghemuirii se leagă aici de dominantă digestivă (înghițire). Această schemă se materializează în imagini prime, comune spațiului, în arhetipuri, aici aceea a cavității și a nopții. Simbolurile, care ilustrează schema ghemuirii și arhetipul cavității, se transformă în imagini ale adăpostului, cum sugerează expresia („excepțională nevoie de mângâiere“, p. 507), sub forma insulei, a casei („atmosfera de vară dintr-un grânar, mirosul său de pădure caldă“, p. 440), sau de navă („corabie“, p. 388), în imagini de odihnă („folosul și utilitatea alcovului“, „Se pare [...] că posibilitatea spirituală de a găsi salvarea în odihnă este universal răspândită în lume“, p. 410).

În *Muntele vrăjit*, „tratamentul“ fiziei duce la exaltarea sufletului, viața înțeleasă ca sursă de plăceri – cuvintele „bucurie și speranță“ (p. 102), „lăsata-secului“, „seară de carnaval“, (p. 355) o dovedesc, – precum la dispensarea de toate proviziile pământești. Importanța „meselor“ este de subliniat: „Era dejunul complet de șase feluri la Berghof, o masă suculentă în zilele săptămânii, duminică, o masă de gală, de plăcere și de paradă“ (p. 212). „El mânca mult, profita de formidabile mese la Berghof, unde găște fripte la grătar urmau unui rosbif garni“ (p. 300). Culori sclipitoare („degetăruțe albastre“, „ciuboțica-cucului galbene și roșii“, p. 396; „colorație nocturnă“, p. 164), o lumină dulce („clopote de sticlă lăptoase dădeau o lumină palidă“, „lumina tremurândă“ a plafonierei, p. 17), pe fundal de muzică înceată de noapte („el făcea muzică până la miezul nopții“, p. 694), luminează refugiul asupra căruia veghează Clawdia, Femeia, divinitatea protectoare. Chiar absentă, „pentru spiritul lui Hans Castorp“, ea rămâne „geniul acestui loc“, p. 318. Hans, în „azilul“ său (p. 354) de la Berghof, duce existența unui copil alintat voluptos care are „nevoie de mângâiere“ (p. 507).

Ghemuirea și gulliverizarea se află sub schema sexuală sau digestivă a înghițirii și arhetipul care o însoțește, este cel al conținătorului și al conținutului. Totuși, ritmizarea (G. Durand) înghițirii ne trimite la arhetipuri ciclice propriu-zise: sanscritul *val* înseamnă „a înfășura“ și „a se rostogoli“ (Jung). G. Durand tipizează această structură intimistă prin imaginea cupei și

Jung o leagă de grecul *kuthos* (sanscrit *skunati*, „învelește“; adică *skeu*) „cavitate“ *kuathos*, „pahar cu picior“. Se va reține că vasul (Graal) cumulează intimitatea recipientului și caracterul sacru al templului. Cupa cultului Cibelei, căldărușa magică a celților, vasul graalic conțin alimente destinate fericitilor. Farfurie încărcată cu mâncarea unei mese rituale, Graal-ul sau vasul de renaștere redă viața Regelui Pescar. Vas (*grasale*) și carte sfântă (*gradale*), ne explică „Cratere“ ca fiind titlul uneia dintre cărțile *Corpus Hermeticum*: Hermes – care este totuna cu zeul egiptean Thot –, „inventator al scrisului“, „protector al bibliotecilor“ și „însuflețitor al tuturor eforturilor spiritului“⁷, „pentru a da durată științei sale și felului său de a simți“, a trasat cuvintele pe Tabla de smarald. Hermes – căruia umanitatea îi datorează „darul prețios al verbului, cel al retoricii discursive“ – este „un magician“, „părintele alchimiei hermetice“⁸.

Nu ne interesăm prea mult, în *Muntele Vrăjit*, de „stilul“ care corespunde acestei structuri; voința de unire se manifestă prin recurența verbelor ca „a strânge“ (p. 515), „a înnoda“ (p. 534), locuțiuni ca „pe de altă parte“, „precum“ și prepoziții „asupra“, „între“, „cu“..., frecvența oximoron-ului („vis cu totul încântător și jalnic“, p. 534), glumă apăsată: la Berghof, pentru bolnavii de piept, meteorologia este „cu voioșie umedă“ (p. 56)...

Scriitura romanului este revelatoare deși temele și problemele (mitologeme) ale unei opere trebuie să fie, după Thomas Mann, încorporate în personaje și situații: suprafața trebuie să ascundă profunzimea. Dar ceea ce mitocritica romanului a permis să se descopere e confirmat de Thomas Mann însuși, în 1939, într-o conferință pe care a ținut-o la Universitatea Princeton (și care servește de atunci ca prefață la ediția germană a romanului): scriitorul ia în considerație un „manuscris“ englez în care autorul, un tânăr erudit de la Harvard, îl prezintă pe Hans Castorp ca o reîncarnare a lui Percival: și el este în căutarea Graalului, „mai ales“, în capitolul intitulat „Zăpadă“ în care omul de la șes „rătăcit în înălțimile mortale își imaginează poemul său despre om“; acest Graal, „pe care îl caută nu numai eroul său, acest fool“ (*tumb*), dar și cartea însăși⁹, ca și *Corpus Hermeticum*. Și Thomas Mann, la care „verbul“ se folosește pentru a metaforiza boala, sugerează să se recitească romanul său „din acest punct de vedere“. În felul lui Percival, Hans încheie „un pact cu

* Prost, neghiob (n. t.).

misterul“, cu lumea cealaltă, lumea ascunsă, cea care, în *Muntele vrăjit*, este calificată drept *ambiguă*¹⁰.

În spatele figurii lui Percival se profilează cea a lui Hermes. Pentru Hans și pentru Hermes strălucește „coloana aurorei“ (S. Y. Sohravardi, *Cartea elucidărilor*), lumina *răsărită* prin care sufletul devine substanță a aurorei, a luminii din Orient (rădăcina persană *ush* – latin *aures*; *aurora*¹¹ – desemnează aurora și înțelegerea):

„Într-o noapte când era soare, Hermes se ruga în templul Luminii. Când străluci coloana aurorei, iată că el văzu un pământ care era înghițit chiar în acea clipă împreună cu orașele asupra cărora se abătuse mânia divină și care căzuseră în abis. Atunci el strigă:

– Tu care ești tatăl meu, scapă-mă din locul împrejmuit al vecinilor în scufundare!

Și el auzi un glas strigându-i ca răspuns:

– Prinde-te de frânghia lucirii noastre și urcă până la crenelurile Tronului.

Atunci, el urcă, și iată că, sub picioarele sale, avea un Pământ și Ceruri¹².”

Hans regăsește pe muntele vrăjit „încântarea“ pe care i-o produsese „lumina din ce în ce mai strălucitoare“ până devenea „supremă“ pe care o dăruia un tenor italian:

„Era acum peisajul său care se metamorfoza, care se transfigura încetul cu încetul. Azurul invadea totul. [...] Valurile limpezi de ploaie cădeau: o mare apărea, o mare, era marea Sudului, de un albastru profund și saturat, sclipitoare de lumini de argint, un golf minunat [...]. Hans Castorp nu văzuse niciodată asta [...]. Totuși, el își *amintea*. Da, lucru ciudat, el recunoștea tot acel peisaj. «Negreșit, este exact acesta!» striga un glas în sinea lui, de parcă îl purtase dintotdeauna, și fără să știe, acest fericit azur însoțit, de parcă ascunzându-l în sufletul său. Iar acest «dintotdeauna» era îndelung, infinit de îndelung.” (p. 530)

Cum se face „că omul are dorințe atât de mari“, se întreabă Hölderlin? „Ce face infinitul în inima lui¹³?“, această „boală a cerului“ poate mai priemnică decât fizica. Trebuie să se invoce teoria reminiscenței¹⁴ sau mitul Androgin¹⁵? Copilăria pe care o regăsește Hans în Clawdia ne face să presimțim că a existat pentru noi un „dincolo de naștere“ care ne atrage încă:

„O adiere rece respiră în adâncime. Chipul care revine în noaptea asta din pământ este un chip din altă lume. Și, dacă o amintire cu astfel de reflexe vine într-o memorie, nu este amintirea dintr-o lume anterioară¹⁶?”

La fel întâlnirea cu Clawdia este resimțită de Hans ca o recunoaștere¹⁷:

„Graba trupului meu și bătaia inimii mele obosite și înfiorarea mădurelor mele, reprezintă contrariul unei întâmplări, căci aceasta nu e nimic nou – și chipul său palid cu buze tresărind se aplecă spre chipul femeii – nimic nou decât dragostea mea pentru tine, da, această dragoste care m-a cuprins îndată ce ochii mei te-au văzut, sau mai degrabă, ce te-am recunoscut, când te-am recunoscut pe tine, și ea era, evident, cea care m-a adus în acest loc [...] da, e adevărat, te-am cunoscut în vremea de demult, pe tine și ochii tăi minunat aplecați, și gura ta, și glasul tău.“ (p. 374)

Scena întâlnirii scrutează o adâncime care înscrie într-adevăr *Muntele vrăjit* în marea tradiție spirituală occidentală, aceea a iubirii de iubire (cf. Dante, p. 178 și p. 561), cum o demonstrează legenda lui Tristan și Isolda, care pune laolaltă *agapa*, *erosul* și *aphrosul*¹⁸:

„Umbrei subrațelor cu miros acru îi corespunde într-un triunghi mistic obscuritatea sexului, așa cum ochilor gura roșie și epitelială, iar florilor roșii – buricul vertical și alungit.“ (p. 305).

Triunghi „mistic“ pentru că

„[...] exceptând lumea modernă, sexualitatea a fost pretutindeni și totdeauna o hierofanie, iar actul sexual un act integral (deci, *la fel*, un mijloc de cunoaștere)¹⁹“

În profesiunea de credință mazdeeană este afirmat sentimentul care face din om fiul lui Spenta Armaiti (care este numele propriu al unei femei²⁰), Arhanghelul feminin al Pământului. Și parcursul inițiativ al lui Hans se înrudește cu un proces de identificare: omul în căutarea sufletului *anima* al său. Și nu din întâmplare Jung pune laolaltă sub aceeași vocabulă anima feminoidă și pe Hermes, Trismegistul, fiul Înțelepciunii.

Acest nou asediu al căutării graaliene însoțit de „un umor special un fel de persiflare superioară²¹“, umor „silit“, ca să zic așa, are de-a face cu structura intimistă a regimului nocturn al imaginii. Acest umor poate să apară ca un semn de nepăsare față de suferința umană; dar el este mai curând „politeța de disperare“ căci este practicat atât de corpul medical, cât și de bolnavi înșiși. Bobslei-ul, barcă nouă a morților, îi duce pe pensionarii din Berghof (pp. 25–26): cadavrele din sanatoriu „treceau cu toată viteza pe sub pod“ (p. 347). Kleefeld, poznașă, se distrează să șuiere cu pneumotoraxul ei:

„ea șuieră din străfundul sufletului ei”; acest șuierat dă naștere unei comparații peiorative: „el făcea să se gândească la muzica acestor bășici ale udului care se găsesc la bălciuri, care se golesc și se zbârcesc gemând” (p. 59). Tragicul este dezamorsat: expectorările sunt strânse într-o sticlă albastră căreia i se dă o poreclă „glumeață”: Jean-albastrul. Cât despre termometru, el este desemnat printr-o perifrază: „țigara de argint viu” (p. 56). Nu se reține de la o bolnavă decât „starea” sa de incultură: „Ea spunea «dezinfescta» și asta cu toată seriozitatea” (p. 22).

Mama a doi copii bolnavi e poreclită „Amândoi”, ceea ce dă loc unei glume a lui Hans Castorp (pp. 49–50). Umor negru: sanatoriul îl face să se gândească la o morgă pentru morți-vii: „Ne reține mai curând la răcoare” (p. 18). Se „debutează” (p. 20) în boală ca pe scenă; se vorbește de ea ca de o profesiune pentru care trebuie să ai predispoziții și „stofă” (p. 55). Boala este o vocație: Hans își face „noviciatul” (p. 217) înainte de a fi „de-ai lor”; oamenii în plină sănătate sunt disprețuiți: „profilul Clawdiei” nu era „cel al unei găsculițe sănătoase” (p. 231). Bolnavul este prezentat ca un „delincvent” (p. 240) căruia i se fixează pedeapsa, chiar un bețivan este „apreciat”: „Cinci duzine de sticle de oxigen, pe care ni le-a băut cu sete, bețivanul” (p. 122). Se vorbește despre boală și despre deznodământul ei în termeni care nu par să corespundă gravității situației: a evoca starea lui febrilă înseamnă, după Hans Castorp, a relata „de la început povești de briganzi” (p. 208); despre o americană a cărei moarte fusese anunțată, doctorul Behrens „spusese numaidecât că ea va fi lichidată” (p. 18).

Este o lume prezentată de-a-ndoaselea (trebuie să se „refacă din această odihnă” la Berghof, p. 183) în care se recunoaște una dintre caracteristicile structurii „adezive” sau „intimiste”: „Așadar de bunăvoie dumneavoastră veniți sus, la noi, ceilalți, care am căzut atât de jos” (p. 68).

Ca și *Iosif și frații săi*, *Muntele vrăjit* este un roman „mitico-umoristic”²². Și, în 1933, romancierul se bucură că, în studiul său, Weigand a descoperit asemănări între *Muntele vrăjit* și *Wilhelm Meister*, „mai ales în domeniul ironiei”²³. Romanul, început în 1913–1915 e terminat în 1919–1924, în care scriitorul a pus mult din el însuși, lăsând totuși să se înțeleagă că nu va putea fi complet angajat în ceea ce spune, se vrea, „în felul său parodic, un roman de formație umanistă și goetheiană”²⁴.

Proiectul de-a „face din moarte o figură comică”²⁵ este menit să dezbrace moartea de surlele sale romantice. Această reînnoire a romanului

educativ german „pe terenul și sub semnul tuberculozei pulmonare este o parodie“ și autorul se declară ultimul care ar vrea „să conteste natura profund problematică ²⁶“ a operei sale. Astfel că, în *Doctor Faustus*, scriitorul mărturisește că a introdus „cât mai mult cu puțință glume, ticuri de biograf, autoironie, pentru a atenua pateticul ²⁷“. El speră foarte mult că „zâmbetul aluziv“, pe care crede că l-a dat operei sale, „va putea să bucure pe cunoscători, spiritele binevoitoare, amuzabile, acum și mai târziu ²⁸“.

Așa cum va proceda din nou în *Doctor Faustus*, autorul comentează ce înțelege prin „termenul“ de „povestire ²⁹“ naratorul: „Acest capitol al povestirii noastre ar putea purta, ca un capitol precedent, titlul. «Încă cineva»“ (p. 593). Sunt puse în operă procedeele romanului hazliu ³⁰ ca *Joseph Andrews* de Henry Fielding: „Dacă, în această împrejurare, îl vom căuta pe Hans Castorp, îl vom găsi în sala de lectură“ (p. 602). Se lasă să se înțeleagă că un eveniment important stă să se producă și se dezumflă bășica: croitoreasa declară că „ea se simțea agitată, încordată de o neliniște secretă, de parcă era în ajunul unui eveniment cu totul decisiv, ceea ce, în realitate, nu era nici-decum cazul.“ Hans „se temuse să primească cu ușurință impresii groaznice, dar se simțea decepționat“ (p. 53). Povestitorul își dă sfaturi, ceea ce are drept rezultat banalizarea evenimentului: „i se va întâmpla ceva omului despre care povestitorul ar face bine să-și exprime propria lui surprindere“ (p. 204).

Povestitorul îl sfidează pe cititor practicând oprirea informațiilor... El anticipează fără să spună în ce constă evenimentul viitor: „Noi suntem în acest moment singurii să știm la ce, grație spiritului întreprinzător al lui Hans Castorp, trebuia să ducă această serată de carnaval“ (p. 355). În timp ce *Muntele vrăjit* prezintă, ca și *Doctor Faustus*, o compoziție în ecouri făcută din laitmotive, povestitorul invocă liniaritatea vieții pentru a o scuza pe cea a narării sale: „E o condiție a vieții și a narării ca totul să nu se petreacă acolo în același timp, și să se respecte formele cunoașterii umane pe care noi o datorăm lui Dumnezeu“ (p. 621). Totuși, povestitorul recunoaște că povestirea sa comportă lacune (paralipse) pe care le umple cu ajutorul informațiilor date după lovitură (analipse):

„Că Doamna Chauchat avu intenția de a reveni [...], despre acest lucru Hans Castorp primise asigurări, directe și verbale, care îi fuseseră date nu numai cu ocazia dialogului în limba străină pe care noi l-am relatat, ci și în intervalul de timp pe care noi l-am lăsat să treacă fără a spune nici un cuvânt, perioadă în care am întrerupt cursul legat de timp al povestirii noastre și n-am lăsat să domnească decât durată pură“ (pp. 379–380).

Și el pretinde uneori a fi depășit de evenimente: „Aceste conversații erau deja din trecut“ (p. 391), chiar dacă el recurge la anticipații când acestea par necesare („Acest disc, [...] într-o altă împrejurare, destul de bizară, va juca însă un rol“, p. 702), renunță să menajeze suspansul justificându-l prin puterea sa discreționară de povestitor: „Va avea el ultimul cuvânt? Vom vedea, căci suntem încă reținuți în acest loc de plăcere pentru o perioadă suficientă de timp terestru“ (p. 392). Și îi șade bine unui povestitor să introducă îndoiala în mintea cititorului: „Să luăm bine aminte! E poate ultima oară când îl auzim“ (p. 676)?

Povestitorul pare să nu manifeste decât un interes relativ față de peripețiile pe care le relatează; el le banalizează prin nedefinire: „Hans Castorp îi spusese *într-o seară în franceză*“ (p. 377). Hans nu poate să nu își amintească de anumite cuvinte pe care le auzise pronunțate în franceză, din gura *unui* terț (p. 378). Cât despre aduceri aminte, caracteristice poeziei epice, povestitorul le justifică prin necesitatea de a remedia memoria slabă a „ascultătorului“: „Poate unii dintre ascultătorii noștri își amintesc încă...“ (p. 737), cuvântul „ascultători“ fiind justificat prin „termenul“ de „povestire“, singura susceptibilă, după Th. Mann, de „a defini“ ansamblul care constituie *Muntele Vrajit*, „nuvelă tipică cu dimensiuni de roman“³¹. Se măsoară cât „ceea ce este umoristic este în strânsă legătură cu arta narativă“³².

Thomas Mann se simțea „de la început un umorist“, și nimic nu îi era „mai agreabil decât de a-i face să râdă pe oameni“ și Schnitzler îi făcuse plăcere spunând, în legătură cu *Muntele vrăjit*, că „umoristul se plimbă în infinit“³³.

Dacă muzica, „ambiguitatea erijată în sistem“³⁴, permite de a opera conjuncția contrariilor, „rezerva“ sau „ironia epică“, „principiul fecund“, face din *Muntele vrăjit* o operă deschisă.

„Scriitorul (la fel ca filosoful), ca instrument de semnalizare, seismograf și medium al sensibilității, fără ca el să aibă în mod clar conștiința funcției sale organice, și din acest motiv, capabil de a greși uneori în judecățile sale, iată, mi se pare, unica perspectivă justă“³⁵.

Se cuvine să se distingă autorul de povestitor. Scriitorul nu trișează cu viața dedându-se, ca eroul din *Moarte la Veneția*, trădării estetice sau abandonându-se lui Dionisos. Frumoasele certitudini pozitiviste, scientiste s-au clătinat și Dionisos s-a impus. Trebuie pândit „demonul căruia îi plăcea să calce în picioare rațiunea și demnitatea omului“³⁶? Trebuie văzut cu ochi buni

că „miturile populare, sau mai curând adaptate mulțimilor“, devin „vehiculul mișcării politice: ficțiunile, himerele, fabulele³⁷“. Lui Hans Castorp i se pare că „ceva șchioapătă în lume și în viață“, ca și cum totul mergea „din ce în ce mai rău și că o neliniște crescândă l-a cuprins; ca și cum un demon acaparase puterea, un demon periculos și bufon [...] care tocmai își proclamase autoritatea – fără rezerve (pp. 678–679).“

Constatând „până la ce punct, la majoritatea oamenilor, voința, instinctul, interesul domină și zdrobesc intelectul, rațiunea, sentimentul dreptății“, Th. Mann consideră absurdă „părerea că trebuie să învingi intelectul prin instinct³⁸“ și deploră că, la Nietzsche, există o tendință, chiar o voință, „de a merge pe un drum greșit și de a se rățăci mortal³⁹“: în cursul anilor, ideea lui Nietzsche precum conștiința, cunoașterea erau „dușmanii de moarte, distrugătorii culturii și vieții“ a căpătat înțelesul „unei reveniri dionisiace la barbarie⁴⁰“.

Se va înțelege că, în aceste condiții, mai puțin pregnantă decât în *Moarte la Veneția*, figura mitică a lui Hermes este mult mai prezentă în romanul nostru, luminându-l cu zâmbetul său. Mortalitatea ființelor, precedând-o pe cea a civilizațiilor, a găsit, o dată cu Th. Mann, interpretul ei hermesian. Înțelepciunea rezidă în „docta ignoranță“ a lui Nicolas de Cusa „apropiat de epoca noastră⁴¹ prin a sa *coincidentia oppositorum*⁴²: fără a oculta moartea, Hans este ispitit de a trăi. Între rațiunea totalitară și nebunia pretins fecundă, el nu alege. Etică fondată pe fidelitatea față de viață este aceea a lui Th. Mann pentru care a scrie este o misiune.

NOTE

1. *La Philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience* în *Les Maîtres*, Grasset, 1979, p. 234.
2. *Lettres de Th. Mann* (1889–1936), Gallimard, 1966, 2. IV. 1912 p. 124.
3. Thomas Mann, *La Montagne magique*, Fayard, 1961.
4. *Journal de Thomas Mann* (1918–1921) și (1933–1939), Gallimard, 1985 19. IX. 1919 p. 150.
5. *La Montagne magique*, op. cit., cf. pp. 16, 21, 22, 32, 48, 50, 56, 58, 115, 149, 209, 210, 293, 364, 375...

6. *Les Maîtres*, op. cit., p. 249.
7. *Corpus hermeticum*, Les Belles Lettres, 1983, p. 565.
8. *Ibid*, p. 507.
9. *Les Maîtres*, op. cit., p. 332.
10. *Ibid*, p. 331.
11. Ernst Herzfeld, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, II, p. 90.
12. Citat de Henry Corbin, *Corps Spirituel et Terre céleste*, Buchet-Chastel, 1979, pp. 148–149.
13. Hölderlin, *Hyperion*, Gallimard, 1973, p. 95.
14. Platon, *Ménon*, Les Belles Lettres, 1949, 85c.
15. Platon, *Le Banquet*, Les Belles Lettres, 1951, 190d și 191b.
16. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, P.U.F., 1960, p. 98.
17. Cf. „Cine ești? Ce faci? Eu nu te cunosc și totuși mi se pare că te cunosc“ (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, cu introducere, note și alegere de variante, Nizet, Saint-Genouph, 1983). – „Unii dintre noi au cunoscut-o pe Antigona într-o altă existență și nici o dragoste omenescă nu poate să-i mulțumească pe ei“ (avant-texte du *Grand Meaulnes*, f° 25; lettre à Rivière du 28 septembre. 1910 et Colombe Blanchet, p. 156).
18. Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour* (1961), Gallimard, 1967, p. 16.
19. Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Gallimard (1952), 1980, p. 16.
20. Ernst Herzfeld, *Zoroaster and his World*, Princeton, 1941, I, p. 341.
21. Jean Fougère, *Thomas Mann ou la Séduction de la mort*, Editions du Pavois, 1947, p. 66.
22. *Lettres de Th. Mann* (1937–1947), II, Gallimard, 1970, 21. I. 1944, p. 79.
23. *Journal*, op. cit., 23. X. 1933, p. 313.
24. *Ibid*, 15. VI. 1921, p. 197.
25. *Lettres de Th. Mann* (1889–1936), op. cit., 23. IV. 1925, p. 293.
26. *Ibid*, 25. V. 1926, p. 314.
27. *Le Journal du «docteur Faustus»*, Christian Bourgois, 1944, p. 36.
28. *Lettres de Th. Mann* (1948–1955), Gallimard, 1973, 21. VI. 1954, p. 379.
29. *Journal*, op. cit., 30. IX. 1919, p. 116.
30. Cf notre *Thomas Mann, «La Montagne magique», facettes et fissures*, Nizet, 1979.
31. *Ibid*.

32. *Lettres de Th. Mann* (1889–1936), *op. cit.*, 21. XI. 1925, p. 307.
33. *Lettres de Th Mann* (1948–1955), *op. cit.*, 23. VI. 1950, p. 166.
34. *Le Docteur Faustus*, Albin Michel, 1950, p. 50.
35. *Le Journal du «docteur Faustus»*, *op. cit.*, p. 137.
36. *La Mort à Venise*, Fayard (1947), Le Livre de poche, 1965, pp. 102–103.
37. *Le Docteur Faustus*, *op. cit.*, p. 390.
38. *Les Maîtres*, *op. cit.*, p. 249.
39. *Ibid*, p. 233.
40. *Ibid*, p. 240.
41. Hermann Hesse, *La Bibliothèque universelle*, Corti, 1995, p. 79.
42. Cf. scrisoarea lui H. Hesse către Th. Mann, mai 1955.

BOALA CA PARCURS INIȚIATIC ÎN *SILOAM*, DE PAUL GADENNE

JACQUES LE MARINEL *

*Siloam*¹ este un roman în mare parte autobiografic, inspirat autorului său, Paul Gadenne, de perioada petrecută de acesta în anii 1932–1933 la sanatoriul din Praz–Coutant, în Alpi. Referirea la *Muntele vrăjit* de Thomas Mann pare deci să se impună, dar se va putea recunoaște și influența romanului lui Charles Morgan, *Fântâna*. Autorul lui *Siloam*, într-un comentariu asupra romanului său, a descris astfel valoarea inițiativă a bolii pentru el:

„Boala, smulgând un om din mediul său, din obișnuințele sale, reprezintă pentru el o șansă de reînnoire prodigioasă. Această mizerie fizică ce se abate asupra lui constituie o cameră de experiențe în care stă să se elaboreze, sub temperaturi inedite, sub presiuni încă necunoscute, un om nou².“

Atins de tuberculoză, Simon Delambre, tânărul erou al romanului, e pe cale de a trăi experiența bolii ca un parcurs inițiativ. În Prolog, el descoperă ceea ce până atunci nu știuse, că trupul poate exercita o constrângere asupra judecății. Necesitatea efortului ce trebuie îndeplinit pentru a inversa acest raport alienator se naște în momentul în care apare ideea morții. Acțiunea romanului rezidă în această tensiune etică – într-un cuvânt creatoare de valori – către „viața adevărată“, după expresia lui Rimbaud citată în epigraf. Este vorba de o căutare în care Natura și Femeia joacă rolul de mediatori, tână Ariane și torentul Siloam simbolizând puritatea și autenticitatea. Această

* Universitatea din Angers.

căutare, de altfel, este însoțită de o întrebare asupra posibilităților de a exprima o experiență care atinge indicibilul. Scriitorul se alătură personajului său: tensiunea etică impusă de boală este dublată de o tensiune în scriitura care exprimă dificila apariție a adevărului asupra sa.

LEGEA BOLII

Situația lui Simon la începutul lui *Siloam* ilustrează perfect această frază a lui Michel Deguy, scoasă dintr-un articol asupra bolii în opera lui Thomas Mann: „Sănătatea, este lipsa de experiență psihologică în ce privește raportul gândirii cu corpul³.“ Spiritul ocupat în întregime cu pregătirea concursului de agregatie, Simon a pus ca între paranteze acest corp tânăr pe care el îl compara cu mândrie cu „corpuri degradate“ (p. 18) de persoane în vârstă urcând anevoie în autobuz. Întreaga lui energie e consacrată „acestor lucrări de student care uneori îl preocupau până la miezul nopții“ (p. 19). Interesul Prologului în roman, timp în care el descrie această activitate intelectuală intensă, este de a ne face să asistăm la deșteptarea corpului constrâns care se poate compara cu o întoarcere a celui respins.

Prima avertizare, „o mică durere într-o parte“ (p. 68) survine în timp ce Simon este în compania Elenei, tânăra care voia să-i impună o legătură strânsă. Curiozitatea lui pentru corpul feminin, pe care îl observă în acel moment, îl abate de la propriul său corp dar, noaptea următoare, un nou semn care se manifestă îl obligă să admită evidența: acest zgomot, simțit mai întâi „îndepărat, și totuși aproape de tot“ (p. 71), vine din respirația sa. Acest semn marchează începutul conștientizării: „Acum lui Simon îi era frică. Acest mesaj timid care îi era adresat de corpul său îi trezea deodată atenția asupra unei lumi care scăpa complet cunoștințelor sale“ (p. 72). Desfășurarea povestirii în paginile următoare corespunde celei a personajului în descoperirea acestui corp despre care el nu cunoștea nimic. Examenul radiologic îi va da ocazia de a se confrunța cu ignoranța asupra lui însuși. El examinează clișeul „precum harta unui regat al cărui posesor se știe; dar nu stăpânul“ (p. 78). Distanța pe care o simte față de el însuși e confirmată puțin mai târziu fiindcă se află între doi doctori practicanți care îl examinează „nu chiar ca pe un om, ci ca pe un corp!“ (p. 80). Adevărul care se impune în momentul diagnosticului îi este transmis printr-un vocabular pe care trebuie să-l asimileze, mai întâi cuvântul pronunțat de doctor, „germen“, apoi numele însuși al bolii, „tuberculoză“, prezent în lucrările de medicină pe care tocmai le-a consultat el însuși.

Această situație nouă îl obligă pe Simon la o adevărată repunere în discuție a alegerii pe care a făcut-o până atunci privind modul său de viață: „Revelația, al cărei obiect tocmai fusese, făcea să se clatine deodată construcțiile edificate cu răbdare de munca sa“ (p. 81). Asistăm astfel la o răsturnare a situației trăite la început pentru că „în boală, cum scrie încă o dată Michel Deguy, gândirea este pusă în frâu și constrânsă de corp“⁴⁴. Corpul, prin boală, își impune legea lui, adevărul lui. Se va vedea la sanatoriu în zilele de „cântărire“, prin teama resimțită de bolnavi în clipa în care corpurile lor trebuiau să mărturisească adevărul comportării lor (p. 167). Spectacolul corpurilor pe jumătate goale ale camarazilor săi îi provoacă în acel moment lui Simon această reflecție: „Era puțin ca și cum ei își pierduseră sufletul“ (p. 168). La sfârșitul Prologului, Simon resimte cu durere, înțelegând că Hélène nu va mai veni niciodată, această pierdere în care sunt legate inseparabil trupul și sufletul: „Simțurile erau moarte în el, brusc ofilite ca o grădină prinsă de îngheț. Pământul era uscat împrejur și toate încheieturile sufletului său strigau sub asprimea acestei ierni mentale“ (p. 88). Când va fi la sanatoriu, va trebui să înțeleagă că istoria lui nu este cea a vieții lui intelectuale, aceasta a devenit „o istorie [...] pe care o scria cu trupul său și o va semna cu numele său“ (p. 135).

Boala nu este numai faptul fiziologic căruia Simon trebuie să-i admită „forma ineluctabilă“ pe care o capătă, prin anumite simptome, boala îi impune, de asemenea, în mod concret spațiul-timpul său. În noua sa situație, el nu mai poate încerca să se facă stăpân, prin voința judecății sale, al acestor două dimensiuni existențiale. Nu mai este vorba de un spațiu-timp ales, ci îndurat, manifestare concretă a constrângerii care face ca boala să apese asupra lui. Descrierea culoarului unde se află camera lui amintește universul romanelor lui Kafka: „Culoarul se ducea cât vedeai cu ochii, cu cele două alinamente de uși și de ferestre care se succedau la intervale egale și se priveau unele pe altele, ca în eternitate“ (p. 102). Această ultimă observație ne face să ne gândim de asemenea la ușile închise sartriene. Totuși, rătăcirea lui Simon, pe culoarele sanatoriului, seamănă cu proba labirintului despre care nu se știe încă unde îl va duce. În fața amenințării acestui univers misterios, camera lui nu-i oferă decât un refugiu iluzoriu fiindcă el este „culcat, tăcut, supraveghind oră de oră creșterea temperaturii sale și simțind că-i crește o dată cu ea volumul corpului său“ (p. 106). Timpul și spațiul se întâlnesc aici într-o progresie, o creștere, care pare ineluctabilă și care este cea a bolii. În acest univers, măsura de timp este impusă de ceea ce Simon numește „ciudata boală“ (p. 146). Când el își dă

seama că aproape trei luni au trecut din ziua diagnosticului, el enumeră tot ceea ce ar fi putut face pe plan intelectual în această perioadă.

La începutul șederii lui în sanatoriu, Simon resimte cu un fel de panică pierderea a tot ceea ce el a lăsat și care îi apare în acest moment ca „adevărata viață“. Deja în autocarul care îl ducea la Crêt d'Armenaz, el a încercat cu durere acest sentiment de deposare:

„Era ca și când un mic fragment din el însuși îl părăsea la fiecare învârtitură de roată [...] Trebuia să-și ia adio, de-acum înainte, de la blândețea fețelor, farmecul zilelor, în timp ce ființa ușurată de orice povară omenească își urma nesfârșita ei ascensiune către necunoscut.“ (p. 94)

Singur, după aceea, în camera sa, realitatea noii sale situații îi este brutal confirmată: „El era acolo, în acest pat care nu știa nimic despre el, mâinile deschise, între pereți goi, deposedat de tot. Asta era deci, era bolnav!... Acest cuvânt căpăta aici un înțeles complet nou“ (p. 102). Acest sentiment este agravat de singurătatea în care se găsește și care îi este sursă de suferință. Conștientizarea survine de la începutul șederii, într-o seară în care el aude în spatele ușii lui, timp de o clipită, un glas de femeie a cărui claritate și puritate se prelungesc în ființa lui: „[...] și deodată înțelese că era singur. Singur, da. Acest glas îi revela singurătatea lui. Suferea; era, i se părea, prima dată în viața lui că suferea cu adevărat“ (p. 107). Această revelație este esențială fiindcă ea conține ideea că proba suferinței este necesară: „Și îi era acum atât de rău în străfundul sufletului încât crezu că poate în sfârșit își găsise suferința sa“ (p. 107). Adjectivul posesiv este subliniat pentru a însemna că este vorba de o căutare care angajează ființa în ceea ce ea are mai intim, chiar dacă experiența bolii exprimă condiția comună tuturor oamenilor.

Primele semne ale bolii au apărut când Simon era preocupat de misterul vieții, când simțea în sinea lui o stare de lipsă, cum se vede în rândurile următoare din Prolog: „Atunci, pe când coboara strada, avu din nou sentimentul că trebuia să existe, undeva, o viață diferită“ (p. 56). Cuvintele pe care le vede scrise pe frontonul Sorbonei, „Lettres... Sciences“ (p. 56), demonstrează direcția în care el își angajează viața, dar ele nu sunt de ajuns să satisfacă din plin așteptarea sa: „Exista într-adevăr o legătură între aceste cuvinte și idealul său. Dar umbra în care ele se ascundeau îi părea a fi din cele în care se făureau destinele“ (p. 57). O conversație asupra conținutului cuvântului „a trăi“, cu un camarad de care se simțea depărtat, îl face să se îndoiască de sine însuși după ce s-au despărțit aproape de o gară, loc

simbolic: „Încrederea sa în viață scăzu. El văzu prăbușindu-se în mai puțin de un minut zidurile strălucitoare și scările somptuoase ale acestei gări din care visase să plece către o lume mai dezirabilă...” (pp. 63–64). Primul semn al bolii survine când el se îndoiește că Femeia poate să îl ajute să descopere „această mare taină a vieții” (p. 54), care îl obsedează. Inițierea nu va putea începe decât cu revelația pe care i-o aduce corpul său bolnav:

„Idea morții mijea de undeva, dintr-un punct al cerului, ca un soare roșu și sinistru căruia el încerca să-i întoarcă spatele, dar care asfințea pe pământ, în fața lui, și se oferea privirilor sale implorând umbra subțire a trupului său...” (p. 82).

TENSIUNEA ETICĂ SPRE „VIAȚA ADEVĂRATĂ”

Idea morții silește gândirea să rupă această legătură cu trupul care o pierde, la o depășire, la un efort etic pe care noi îl urmărim în cursul unei lungi inițieri. Conștiința este calificată în roman drept „cuvânt capital”. Acest cuvânt pe care l-a pronunțat un alt bolnav în fața sa, Simon și-l însușește: „Conștiința!... Cum putuse el Simon să ignore atât de mult timp ceea ce venise să caute pe acest munte?” (p. 156).

Putem să urmărim în roman evoluția noțiunii de „datorie”. În Prolog, înainte de boală, este o idee exterioară personajului: „El era dintr-o familie în care nu se glumea cu datoria” (p. 19). Dar, când el este la sanatoriu și când se gândește din nou la camarazii săi de studii, o face pentru a sublinia schimbarea fundamentală care s-a produs:

„Ultimele lor străngeri de mână semănaseră cu cele ale unei echipe care se desparte, o dată munca terminată. Dar el, munca lui nu era terminată, i se părea deodată că munca lui avea încă să înceapă, că munca lui nu era dintre cele care se termină: și pentru această muncă de acolo sosise el într-o zi la Crêt d’Armenaz, pe această cale sinuoasă ale cărei meandre dispăreau în ceață.” (pp. 151–152).

Această muncă nu mai desemnează activitatea intelectuală intensă de început, termenul este dotat aici cu o dimensiune etică esențială, ceea ce confirmă prezența în text a unui vocabular complet care exprimă această dimensiune, „reguli”, „virtuți”, „valoare”. Unul dintre camarazii lui Simon de la sanatoriu, Pondorge, îi arată, prin înălțimea ideilor pe care le desfășoară, calea de urmat. El vorbește despre „reguli de înălțare, despre reguli care ajută mai mult pentru a trăi mai bine”, ceea ce îi provoacă lui Simon această

reflecție: „El credea că până în această zi el nu «mizase viața sa» cu adevărat pe nimic“ (p. 163). Necesitatea unei angajări personale îl obligă să caute în sinea sa mijloacele de a săvârși această depășire. Conversația sa cu Pondorge îl întărește pe Simon în intuiția pe care o avusese mai înainte: „[...] ca și cum forța care ajută la trăirea vieții putea să rezide în alții, în ființe făcute din același lut ca noi, mai degrabă decât în noi înșine! Ca și cum acesta nu ar fi fost un lucru creat în străfundul sufletului său, printr-o acțiune și după o metodă pe care fiecare trebuie să o reinventeze pe cont propriu!“ (p. 137).

În această tensiune etică spre „viața adevărată“, Simon se întâlnește pe neașteptate cu două realități care joacă rolul de mijlocitori pe tot parcursul său inițiativ. Situația sa nouă, legată de boală, îl face să vadă Natura și Femeia în adevărul lor profund, ceea ce „crusta sub care el vegeta și care întuneca până și simțurile sale“ (pp. 122–123) făcea acest lucru imposibil mai înainte. La începutul șederii sale, muntele pe care Simon îl zărește din patul său este resimțit de el ca „bizar“, și câteva rânduri mai departe expresia „un Sfînx enorm“ (p. 125) întărește ideea tainei, a unei enigme de descifrat. În această clipă, tânărul este zăgăzuit într-o contradicție pe care va trebui s-o depășească, așa cum semnifică pasajul următor:

„Fură astfel zile și zile în cursul cărora Simon nu încetă să avanseze în inima unui tărâm care devenea din ce în ce mai bogat, făcându-se din ce în ce mai misterios. Apoi, deodată, el avu impresia unei mari căderi în gol. I se părea că așteaptă un eveniment care nu se întâmpla.“ (p. 128).

Deschizând în mod simbolic o poartă Simon pătrunde într-o altă lume în care Natura și Femeia sunt asociate. Viziunii „zidului gros de la Armenaz“ (p. 137) îi succede imediat ca în suprainpresiune cea a tinerei așezate în fața ferestrei. Intensitatea a ceea ce simte în fața acestui chip trezește în el o amintire ce stabilește o apropiere esențială între Femeie și un element natural prezent de-a lungul întregului roman:

„Încercase asta o dată, auzise o dată această chemare: dar nu era în prezența unei femei, era ascultând, în hăul muntelui vuietul grav și autoritar al torentului. Există într-adevăr, și acolo, un apel care se adresa ție, personal, și care venea să te caute în adâncul micii tale vieți leneșe, și care te obliga să pleci, ca să mergi spre acel punct misterios al lumii din care se iveau întreaga viață și întreaga frumusețe.“ (p. 138).

Două prezențe feminine contradictorii în roman servesc la exprimarea conflictului care opune pentru Simon puritatea Arianei senzualității lui Minnie.

Aceasta, o văduvă tânără, a „cunoscut deja totul de la viață“ (p. 153), cum îi spune personajului o altă bolnavă. Cu prilejul unei sărbătoriri în „Casă“, ea îl va trimite pe Simon să caute un obiect în camera ei, unde i se alătură pentru a-l seduce. În această scenă, eroul se eliberează de influența senzuală a tinerei femei cu zgomotul torentului pe care-l aude deodată prin fereastra care tocmai se deschise. Un alt element natural intervine în această eliberare: „[...] prin fereastra deschisă, torentul, arborele veneau să-l caute și-l duceau spre un alt univers“ (p. 430). Spre deosebire, celălalt personaj feminin prezintă ambele aspecte, material și imaterial: „Ariane părea să nu se alipească de nimic, nici chiar de cercul mic de prietene care o înconjurau. Ea părea că se mișcă, deasupra drumului, de-a lungul unei alei invizibile“ (p. 200). Repetarea cuvântului „aparitie“ cu tot registrul său, în paginile care urmează, subliniază caracterul de revelație pe care îl capătă acest personaj în ochii lui Simon. Deosebirea fundamentală între cele două personaje feminine este că puterea de seducție a lui Minnie rămâne limitată la contururile corpului ei, în timp ce prezența Arianei este de ordin spiritual. Rolul ei în roman este de a-l ajuta pe Simon să ducă la bun sfârșit efortul care liberează gândirea de constrângerea corpului.

În acest rol de mediator, Femeia este asociată în mod esențial cu Natura, și, mai exact, cu două elemente care capătă o dimensiune simbolică. Nerăbdarea pe care o simte Simon de a regăsi torentul nu se poate explica decât prin prezența unei forțe superioare: „Ca și cum nu-l simțise totdeauna trecând în josul acestor stânci înalte și ascuțite, ca o mare forță necesară! Ca și cum chemarea sa nu semăna cu aceea a dragostei, nu vă atingeți de ceea ce e mai viu în voi înșivă, ca și cum vă îngăduiți să așteptați!...“ (p. 207). Celălalt element natural care participă la inițierea lui Simon este arborele a cărui transcendență verticală, o afirmă Paul Gadenne, printre altele, în „Carnetele lui Siloam“. Puțin după scena cu Minnie, Simon simte nevoia de a „urca spre această zonă de puritate, de autenticitate în care se înalță Arborele [...]“ (p. 447). El este desemnat apoi precum „cel de la care venea toată înțelepciunea“ (p. 467). Arborele exprimă această idee de depășire la care Simon era chemat: „El recunoștea în acest arbore avântul unei forțe juste și rezultatul perfect al unui efort“ (pp. 467–468). Adjectivul „just“ care semnalează o dimensiune morală sevește de asemenea câteva pagini mai departe s-o caracterizeze pe Ariane: „Niciodată el nu înțelesese mai bine ceea ce exista nu numai armonios, ci și just în atitudinile ei, în judecățile ei“ (p. 473). Rolul tinerei își găsește îndeplinirea puțin înainte de sfârșitul romanului când, luată de o avalanșă, ea dispare în natură, în timp ce Simon e găsit fără

cunoștință, la piciorul unui arbore. Circumstanța evenimentului se înscrie în intențiile unui sens misterios, dar în parcursul inițiativ al eroului, această dispariție capătă o semnificație superioară, ea permite împăcarea contrariilor. Moartea Arianei este răspunsul la întrebarea pe care Simon s-a dus s-o adreseze Arborelui chiar înainte de această dispariție: aceasta pune capăt contradicției între trup și suflet, între viață și moarte.

De-a lungul întregului parcurs inițiativ, asistăm la o răsturnare din punct de vedere al personajului asupra bolii. Ea este aceea care, imobilizându-l, i-a „redat lumea în sfârșit vizibilă“ (p. 276). Citim după aceea „că el încetase de mult timp să considere boala ca o deficiență“ (p. 368). Această evoluție arată că el recunoștea boala precum o parte constitutivă a ființei omenești. Astfel ajunge el să „creadă că boala, la Ariane, nu era decât umbra frumuseții ei“ (p. 369). Puțin înainte de sfârșitul romanului, el reafirmă caracterul în același timp paradoxal și necesar al bolii.

O EXPERIENȚĂ CARE ATINGE INDICIBILUL

Paul Gadenne vrea să ne facă să înțelegem că boala este deopotrivă o șansă pentru individ, pentru că ea îl face să reconsidere legătura între cuvinte și viață. Aventura personajului, în căutarea „vieții adevărate“, este dublată de o aventură poetică, în care este angajat scriitorul, în căutarea unui cuvânt adevărat pentru a exprima indicibilul.

Ceea ce trăiește Simon, personajul din *Siloam*, de-a lungul întregii sale căutări, este o experiență de limbaj. Putem rezuma această experiență spunând că inițierea datorată bolii are scopul de a-l face să înțeleagă ce înseamnă cuvântul „a trăi“, pe care era neputincios să-l explice mai înainte de descoperirea bolii sale. El trebuie să-și găsească adevărul „prin hățișul de cuvinte, de idei“ (p. 62), cum se poate citi în Prolog, și astfel iese din abstracția limbajului: „Un filosof ar fi deosebit mai bine decât el contururile acestui adevăr inexprimabil; dar ce-ar fi putut să-i revele mai mult?“ Boala, făcându-l să descopere că sufletul și trupul nu pot fi disociate, îl face să se întrebe asupra posibilităților vorbirii de a exprima esențialul altfel decât prin cuvintele abstracte ale filosofiei, precum universalitatea sau imortalitatea.

În romanul lui Paul Gadenne găsim o critică a limbajului de cuvinte, bazată pe cunoașterea limitelor lor demonstrate cu ocazia situațiilor trăite. Astfel, când Simon scrie unuia dintre vechii lui camarazi de studii, pentru a-i spune ceea ce este viața sa la Crêt d'Armenaz, el nu reușește să găsească decât

termeni abstracti, vorbind de „viața artificială [...] cât și profundă“ (p. 179). Simon înțelege că trebuie să renunțe, chiar dacă există riscul de a se confrunta cu necunoscutul, „la acest prețios domeniu de idei clare“ (p. 180), în care el a evoluat totdeauna până la boala sa. Limbajul se va afla apoi în centrul primului schimb verbal între personaj și Ariane: tânăra denunță răutatea cuvintelor, căci ele ne ascund lucrurile esențiale așa precum moartea. Critica limbajului, de altminteri, este exprimată într-o scenă simbolică care este ca o coborâre în abis, în roman. Unul dintre personaje, al cărui model real autorul l-a cunoscut cu ocazia șederii lui în sanatoriul Praz-Coutant, ține în fața tuturor oamenilor bolnavi din „Casă“ o conferință al cărei subiect este limbajul. Pondorge se prezintă ca „dușman al cuvintelor“ (p. 434), justificând această poziție radicală prin sciziunea pe care el o observă între ele și realitate.

Totuși, discursul pe care îl ține acest personaj nu este numai negativ, este îmbogățit cu o trăire completă, care face din el un cuvânt adevărat: „Și în sfârșit fiecare cuvânt sporea cu întreaga consistență umană pe care o traversase înainte de a vă ajunge din urmă“ (p. 437). Purtător de cuvânt aici al autorului, „conferențiarul“ explică funcția bolii; „otravă utilă care face să moară în noi sentimentele inutile, minciunile, zeii falși!“ ea este „cea care face să iasă adevărul din gura oamenilor!“ (p. 441). Puterea bolii rezidă din reunirea în ea a contrariilor, viața și moartea. De asemenea când el abordează acest subiect, moartea, care excede de obicei posibilitățile limbajului, spune „cuvintele minunate eliberează oamenii de spaimile lor. S-ar fi spus că un torent îl traversa“ (p. 443). Totuși, când a terminat, Pondorge încearcă sentimentul dureros că aprobarea mulțimii nu este decât iluzorie: „El nu făcuse ceea ce trebuia. Le spusese povești pe care ei crezuseră că le pricep...“ (p. 445). În loc de a le provoca entuziasmul, el ar fi trebuit să-i pună pe ascultătorii săi într-o stare de tulburare, de incertitudine, pentru a-i sili să privească în sufletul lor.

Ariane, absentă la această manifestare ca și celelalte femei, nu avea nevoie să asculte lecția lui Pondorge. Ea a păstrat „arta esențială, arta de a privi, care este arta de a trăi“ (pp. 436–437). Ea este în contact direct cu realitățile vieții, cu natura. Ea îi spune de altfel lui Simon, cu ocazia primei lor conversații, că nu cunoaște arta de a defini lucrurile, că ei nu-i plac definițiile. La ea, cuvintele nu mai au această valoare de schimb, similară cu cea a banilor, pe care Mallarmé o denunțase ca neautentică. Vorbele, când ea le spune, sunt viața însăși. Când ea pronunță în fața lui Simon cuvântul „noapte“, ea îi deschide în același timp „o lume, lumea așa cum era în acea noapte“ (p. 334). Cuvântului „pădure“, care mijeste, „stufos, rigid și cu timbrul

de aramă“, pe buzele tinerei, ea îi dezvăluie concretetea cuvintelor, pe care el o împărtășește de acum înainte cu ea: „Astfel cuvintele încetaseră de a fi iluzorii; erau pline de emoție, pline până la refuz: erau trup și sânge, erau arbori și fântâni, erau gheață și soare, ele se întindeau pe buzele lor ca fructele gata să iasă...” (p. 335).

Dualitatea condiției sale, pe care boala i-o revelă prin prezența contrariilor, personajul o descoperă și în limbajul în care se regăsesc realitatea concretă a lucrurilor și partea indicibilă care subzistă în lume. Contemplând fața Arianei, Simon înțelege că „totul nu va fi niciodată spus“ (p. 462), că misterul dragostei va rămâne ireductibil. Limbajul își demonstrează limita când întâlnește tăcerea. Misterul naturii se unește cu cel al dragostei, așa cum Simon încearcă să-l explice, spunând tinerei ceea ce a simțit el așteptând-o pe drum:

„Acest minut de așteptare în splendoarea zilei pe sfârșite, eu îl simțeam deodată atât de încărcat, atât de cumplit încât m-am supus lui ca unei poveri minunate. [...] Dar nici un cuvânt nu este pe măsura unei asemenea tăceri, unei asemenea plenitudini.“ (p. 482).

Contradicția conținută în termenii „tăcere“ și „plenitudine“ exprimă dualitatea omului a cărei dorință de absolut se izbește dureros cu sentimentul limitelor sale.

Dacă boala constituie o experiență a limitelor, ea îl va învăța în același timp pe Simon să dea un sens cuvântului „a trăi“, asupra căruia se întreba în zadar în Prolog. El a înțeles că forța de a înfrunta misterul existenței este în el însuși; omul trebuie să se pună în această stare interioară pe care Paul Gadenne a descris-o în acești termeni: „A trăi viața poetică, a realiza în sine starea poetică, asta îi este dat oricărui om, este de ajuns să privești lumea⁵“. Această stare este cea a lui Simon, în roman, când el cunoaște grație prezenței Arianei o intimitate profundă cu natura. Acest lucru se traduce printr-un cuvânt nou:

„Acum, Simon vorbea [...]. La această oră, cuvintele care se spun nu mai sunt aceleași. El spunea că viața în străfundul sufletului său era ca un fluviu care spumegă, ca o apă care fierbe, ca o pâstaie care se desface.“ (p. 481).

Această vorbire este poetică fiindcă stabilește analogii între diferitele realități din lume. Autorul, prin urmare, se alătură personajului său; el este în tot acest roman care vorbește prin imagini și prin simboluri, dând Femeii sau Arborelui o dimensiune simbolică. În acest sistem de analogii, în care totul corespunde, boala însăși devine o metaforă a condiției noastre. Chiar înaintea

evenimentului decisiv, care pune capăt întrebării neliniștite a personajului asupra posibilității de a atinge absolutul dragostei, Simon, care cunoaște de acum înainte valoarea analogiilor, înțelege „că răspunsurile la întrebările noastre ne pot fi date de un cataclism precum și de un doctor“ (p. 524).

Se vede așadar semnificația reală pe care o capătă cuvântul „vindecare“ în romanul lui Paul Gadenne. Acesta a exprimat de mai multe ori, în carnetele ca și în romanele sale, ideea că vindecarea nu este aceea a corpului, ci aceea a spiritului. El scria în 1939, într-o scrisoare către o prietenă, în legătură cu personajul Simon: „Avantajele extraordinare pe care le găsisse la Crêt d'Armenaz erau din cele de care nu e probabil permis să te bucuri prea mult timp în același loc“⁶. Aceasta înseamnă că, precum locul, boala este o trecere: obligându-l pe cel pe care îl atinge să prevaleze un interes care depășește corpul, ea îi permite să descopere măreția vieții spirituale. Titlul inițial preconizat de autor pentru romanul său era *Retragerea miraculoasă*. Retragerea este provizorie, și personajul reapare din ea transfigurat: „Va aduce cu el dorința, nostalgia acestei lumini ce conferă gesturilor umane un maximum de semnificație și o prospețime eternă”⁷...“ Spiritul este într-adevăr cel care apare regenerat de a fi putut „să se afunde în apele din Siloam“ (p. 551): eroul romanului este așadar trecut de la o judecată conceptuală sterilă la o comprehensiune a ființei sale profunde, deschizându-i dintr-o lovitură lumea asupra căreia își îndreaptă de acum înainte o privire nouă așa cum sugerează titlul cu rezonanță biblică.

NOTE

1. Romanul a fost publicat pentru prima dată în 1941, la Editura Gallimard. El a fost reluat în 1974 de Editura Seuil. Noi vom trimite la paginile din colecția „Points-roman“.

2. În *À propos du roman*, Actes Sud, 1983, p. 13.

3. Michel Deguy, în *Le Magazine littéraire*, n° 186, iulie 1982, p. 47.

4. *Ibid.*

5. *À propos du roman*, op. cit., p. 15.

6. Citat de Didier Sarrou în *Paul Gadenne, le romancier congédié*, Paroles d'aube, 1999, p. 15

7. *À propos du roman*, op. cit., p. 13.

STRĂLUCIREA ORBITOARE A MORTII, ÎN ULTIMA VIZIUNE A POETILOR BOLNAVI, KAJII ȘI ALȚII

CHIWAKI SHINODA*

În Japonia, tuberculoza a asigurat de două ori sănătatea literaturii. Prima dată, în epoca Taisho (începutul ultimului secol). Odată cu recesiunea economică, starea de alimentație se degrada, boala bântuia și poeții erau primele victime ale ei, căci ei nu produceau nimic și nu câștigau nimic. A doua oară era momentul de după război. Lipsită în ultimul grad Japonia întreagă suferea, tuberculoza redevenea boala națională... Boala nu-i cruța pe intelectuali, și, printre generația de după război, mulți bolnavi s-au găsit expulzați din societate și convertiți în romancieri. Romancierii de atunci erau formați în sanatorii. Cel mai cunoscut dintre ei este Endo Shusaku (*Liniștea, Otrava și marea*). Ei erau elitele societății sărace.

În epoca Taisho poeții erau, mai ales, cei care sufereau de această boală. Era de asemenea obsesia lor. Hagiwara Sakutarō (1886–1942) percepea figura „bolii” în pământ. El vedea boala împingându-și rădăcinile fine precum bacilii în tenebre (*Bambus*). Pe pământ bambușii se avântă cu putere, dar sub pământ, rădăcinile lor lucrează ca boala care macină plămânul. El se simțea această ființă care se ascunde sub pământ. În vremea cireșilor, dublul său morbid ieșind din pământ intra în casă. Poetul îl recunoștea ca dublul său, dar era dublul său bolnav, gata să moară (*Portret*).

Întregul său univers era putred și pe moarte. Când el privea luna, luna întristată nu era alta decât inima lui bolnavă.

*Universitatea din Nagoya.

„Din cauza durerii îndelungatei boli, fața Sa era prinsă în firele păianjenului, corpul Său inferior dispare ca o umbră, corpul Său superior este invadat de arbuști, mâinile Sale sunt putrede...” (*Zori de zi*)

Când el se plimba seara pe stradă, era totdeauna urmat de un câine necunoscut, bolnav, ca și cum bolnavii se asemănau instinctiv, iar acest câine era imaginea bolii sale care nu-l părăsea.

„O persoană tristă mă strigă pe nume, Vino repede prieten al meu necunoscut, ca să vorbim în liniște [...] căci suntem amândoi orfani, plămânul Meu seamănă celui al copilului bolnav.” (*O persoană tristă*)

Peisajul lui se compunea din câini bolnavi, din pisici infirme, din lună nedeslușită, din terenuri mlăștinoase. El excela în a sesiza sentimentul bolnavilor proiectați într-un peisaj trist, dar el însuși nu era atât de bolnav pe cât lăsau poeziile sale să se înțeleagă, chiar dacă el muri mai târziu de ftizie. El exploata boala ca pe o temă pentru a exprima universul său interior. Adevărata lui boală era o boală incalificabilă. Când el descrie peisajul bolnav, spune că „natura îl face să sufere” (*O persoană tristă*). Așa era el contra naturii. (Aceste poezii sunt luate din prima sa culegere, *A lătra la lună*, 1917¹.)

Kajii Motojiro, cu cincisprezece ani mai tânăr decât el², spunea că orașul îl făcea să sufere. Era un copil sălbatic și bolnav. Moare de ftizie la vârsta de treizeci și unu de ani. Scrierile sale ale căror străluciri ne iau ochii corespund etapelor bolii sale. A început să scrie după ce și-a dat seama că era condamnat la moarte, și majoritatea frumoaselor lui pagini au fost redactate sub efectul bolii care progresa și în perioada în care el se îngrijea cu disperare. Dar universul său este impregnat de o lumină strălucitoare. Una dintre primele sale scrieri, *Lămâia*, ne seduce prin culoarea galbenă clară a fructei pe care povestitorul o depune pe raftul unei librării. O bombă făcuse să zboare în țandări toate aceste cărți frumoase, dar strălucirea luminii fructei percepute exercită asupra lui atracție. El a depus lămâia pe cărți și a evocat-o în textul său pur și simplu pentru a-și lumina tenebrele sufletului.

Era de asemenea o formă a maladii sale. Închis în speculații negre și morbide, el voia să fugă, ori să-și elibereze spiritul său din întuneric. Textul său de neuitat, *Orașul castelului* (*În orașul în care există un castel*³), este impregnat de o lumină clară precum tablourile impresioniste. Capodopera lui se intitulează *Ziua de iarnă*⁴. Lumina palidă a soarelui de iarnă îi încălzește inima, și el vrea să intensifice această claritate prin forța penei lui. Chiar și

noaptea, el se lasă orbit de punctele luminoase pe care le proiectează casele izolate (*Tablou de întuneric*). Doar el vede întunericul în azur (*Azurul*), cum vede lumina în noapte. Toți criticii admiră claritatea și sănătatea peisajelor sale (Kobayashi Hideo îl clasează în literatura vitalistică scrisă de un bolnav, Kojima Nubuo îl consideră în aceeași manieră), dar el le modela scuipând sânge.

Pentru el, peisajul era frumos și liniștit, era tributul vieții pe care o răscumpăra cu preț în aur⁵. În fața unui peisaj încântător, el se înflăcărează de admirație, tocmai pentru a muri de oboseală mai târziu. El vrea să perceapă lucrul ascuns în materie, și de aceea, își concentrează toate forțele în privirea sa. „A vedea, e deja ceva” spune el, „când privești, un pic din ființa noastră se deplasează în obiect”. Dar de ce se îndârjește el să vadă atât de intens? Fiindcă lui îi este interzis să scrie, el nu poate lucra la masa sa, el trebuie să-și petreacă timpul contemplând peisajul. El își depune întreaga energie în privire, și cu această forță, el deschide materia. În acest moment, descoperă adevărul azurului. Fondul azurului este negrul, spune el. Observând ascensiunea norului de pe crestele munților spre azur, el își dă seama de un lucru straniu: norul nu pleacă din siluetele munților, el se dă la o parte puțin, ca și cum existau alți munți nevăzuți între aceștia și nor. Această senzație îi dă convingerea că există un gol în cer, chiar acolo unde pământul se termină și unde cerul veșnic începe. Acolo trebuie să dispari pentru a trece pe celălalt mal, cel al morții. Această descoperire îl fascinează până într-acolo încât se lasă antrenat spre abisul cerului. El spune așadar că esența azurului este negrul. Pentru el, încântarea lipsită de viață pe care o simte făcând o baie de soare nu e altceva decât senzația morții.

În pădurea adâncă el zărește o floare albastră (*Povestea conduitei de apă*). Văzând această floare, el simte culoarea apei, care nu există nicăieri, dar acest peisaj imaginar al apei îl seduce, și sentimentul devine din ce în ce mai intens; el sfârșește prin a asculta muzica imaginară, și „fulgere fugitive făceau să strălucescă viața mea (traducere de Kodama⁶)”. La fiecare strălucire, el scoate exclamații: „Ah!! Ah!!” Aici era preferabil să se traducă textul astfel: „Fiecare clipă luminează toată ființa lui cu străluciri fulgerătoare”. Aceste străluciri, îl izbesc, îl zdruncină din temelii, îl zdrobesc. Și străfundul sufletului său devorat de o deznădejde fără margini este luminat. El își vede cu claritate condamnarea sa, nu pentru că se simte orbit de strălucirea eternă, ci pentru că își vede propria lui deznădejde proiectată în fața lui. Aceste trăiri îl epuizează.

⁵ Universitatea din Nagoya.

Negrul, este esența, azurul este aparență. Dar aceste două se completează una pe alta. El însuși se simte împărțit în două persoane, una luminoasă, cealaltă întunecată. Una bolnavă, cealaltă puternică. A fi bolnav înseamnă a duce cu sine pe cineva din exterior. Există acest *eu* care se așază comod sub lumina soarelui, pe când cealaltă jumătate se înspăimântă în fața perspectivei unei lungi nopți pe care va trebui să o petreacă în insomnie.

Noaptea, el înaintează într-o pădure, și deodată, lumina unei case sugerează un alt călător, iar după un moment acest călător se înfundă în întuneric (*Tablou de întuneric*). O parte a ființei sale se detașează atunci de trupul său pentru a-l urma pe acest călător necunoscut. El îl vede în mod clar ca și cum ar asista la propria lui înmormântare⁷. Se simte împărțit între cel care îl privește și cel care se înfundă în întuneric fără să se înapoieze. Unul se cufundă în moarte, celălalt îl privește cum moare. Pentru el, moartea devine o pasiune. Căci el nu găsește nimic altceva pentru a se pasiona. Dacă el nu se gândește la moartea sa, viața devine monotonă, și sufletul său „vrea să scape spre nicăieri“. Moartea, este singurul țel de care bolnavul poate fi absorbit, este singurul viitor pentru el, toate celelalte posibilități fiind distruse.

Bineînțeles, descoperirea neantului în azur se găsește deja la Mallarmé⁸, pe care el nu-l citea. Ca și el, Kajii simte crescând o ură pentru azur⁹, pentru lumină, totuși dacă Mallarmé nu voia să privească azurul, Kajii insistă pentru a-l privi în față. El se silește să-și fixeze ochii pe azur, pentru a-i decela cel mai mic defect. Și descoperă că esența azurului este negrul¹⁰.

El își fixează ochii pe azur fiind obligat să rămână fără a face nimic în timpul băii de soare (era singura terapie împotriva fiziei, în vremea aceea). Dacă ar fi putut să scrie, nu ar fi fixat ochii pe azur, dar cum doctorul i-a interzis orice activitate creatoare, el nu are nici hârtie, nici creion: el încearcă să memorizeze peisajul, să perceapă invizibilul, și iată, el vede ceea ce este ascuns, ceea ce nu trebuie să vadă. Privarea de un simț ne dă un alt simț în compensație. Un orb devine un bun muzician. Fiind bolnav, renunțând la vederea obișnuită, el percepe mai bine universul.

În *Cireșul*, el percepe cadavre în pământ, sub un cireș în floare. Dacă pentru V. Hugo, Notre-Dame din Paris posedă o altă construcție subterană, identică celei din exterior, pentru Kajii, un cireș în floare ascunde un alt arbore în pământ, și această construcție se compune din rădăcini subțiri, vorace care sug descompunerile corpurilor îngropate. Este și istoria unui om transformat în arbore.

În *Halucinația instrumentală*, el imaginează un asasinat în momentul extazului datorat muzicii interpretate de un virtuoz¹¹, deoarece farmecul muzicii captivează publicul care, împietrit de excesul emoției, își pierde graiul. În acest moment, spune autorul, se poate produce un omor fără a provoca nici un resentiment, degetele pianistului pot omorî pe cineva: forța concentrată a pianistului este atât de mare, încântarea datorată muzicii este atât de mare, încât un incident insolit ca un asasinat la pian devine posibil. Căci, pentru a întregi emoția muzicii, este necesară o „catastrofă”¹².

Cireșul în floare este strălucirea vieții și a florii efemere. Este o altă imagine a morții. Dacă florile sunt magnifice, munca de sacrificiu care formează floarea este imensă. Dar mai ales percepția a ceea ce se petrece în pământ și în tenebre este cea care contează. Priveliștea florilor strălucitoare stârnește reversul imaginii, invazia obscurului în splendoare.

Hagiwara Sakutaro a văzut distinct rădăcinile subțiri care se mișcă în pământ. Pentru ca bambușii să se avânte cu putere în sus, drepti de tot, rădăcinile lor, pe care el le simte mișcându-se în propriul corp, trebuie să devoreze alimentele din pământ. Este imaginea însăși a peisajului bolnav. Mai întâi pentru a menține aparența de viață, bolnavul se consumă în sine sa, ca și unele flori care înfloresc consumând alimentele păstrate în tuberculi. Imaginea infimelor rădăcini care scormonesc îl fac să se gândească la microbi ce scormonesc în plămânul său bolnav. Pentru el, lumea întreagă este plină de bacterii care mișună (*Lumea bacteriilor*). El folosește cu plăcere expresii antropomorfe: rădăcinile nu mai sunt rădăcini, ci ele sunt acum peri sau tentaculele bacteriilor.

Dacă Hagiwara simte, Kajii vede. Pentru Hagiwara este o senzație în adevăr „maladivă”, și pentru Kajii, o viziune cuprinsă de o voință puternică. El ghicește că tentaculele își fac loc la cireș pentru a se hrăni lacom cu alimentele, acesta este prețul splendorii sale. El știe că splendoarea soarelui se datorează efectului combustiei care distruge materia. Dacă peisajul este însorit, el ascunde doliul său sub o mască luminoasă.

Kajii dispune de un spirit puternic (și văzul unui savant¹³) pentru a nu se lăsa influențat de aparențele înșelătoare. Adevărul este că florile nu sunt decât formele efemere ale unei substanțe negre pe care rădăcinile o sug în pământ. Un arbore fără rădăcină nu produce floare, un arbore care crește pe un teren sărac nu face decât flori sărace: splendoarea înfloririi reflectă bogăția pământului gunoit, compus din toate felurile de descompuneri ale materiei vii. Dar când Hagiwara Sakutaro vede infime rădăcini care mișună

în pământ, Kajii denunță direct canibalismul arborelui, execuția crudă a frumosului. El nu vede rădăcini care mișună ca furnicile, ci pentru el arborele iese direct din corpul însuși al unui mort ca și textele sale care se înrădăcinează în corpul său bolnav. El se oferă în întregime literaturii pentru ca ea să se deschidă cu totul în flori.

Această sănătate a unui bolnav, această dorință violentă de a înghiți peisajul însorește universul lui Maurice de Guérin¹⁴. „Sufletul său se înecă la pierderea răsuflării acestei vieți universale.“ În fața peisajului însořit, Guérin se extaziază: „Zi încurajatoare, plină de soare, briză caldută, parfumuri în aer; în suflet, fericire. Verdeata atrage privirea ochiului; ea s-a avântat din grădină în dumbrăvi, ea domină de-a lungul întregului ghiol; ea saltă, ca să spunem așa, din arbore în arbore, din lăstăriș în lăstăriș, în câmpuri și peste podgorii, și o văd că a atins deja pădurea și începe să se reverse pe spatele ei mare¹⁵“. Autor al unui lung poem filosofic, *Bacanta*, el se închină cultului dionisiac al naturii¹⁶. Din respect pentru Dionisos acest zeu al nebuniei¹⁷ și al beției, adepții se precipită în natură, dar după desfrâul pornirii violente, se simt bolnavi și, uneori, se mutilează. Guérin era bolnav înainte de fi adeptul lui Dionisos. La 12 iunie 1833, el scrie: „Boala m-a apucat iar¹⁸ cu o extremă violență și aproape m-a dus la disperare.“ Pentru a fugi de ea, pleacă la țară: „Este o adevărată plăcere să alergi printre lanuri. Ce fericire să arunci acest lanț greu al vieții obișnuite și să scapi la țară unde se respiră în voie.“ Pentru a frânge „oboseala lăncedă“ el se lasă pradă „exaltării periculoase“, cultului dionisiac al unui bolnav condamnat. Exaltarea, este de asemenea stilul său entuziast în fața peisajului.

Dacă Kajii își dă osteneala să vadă, Guérin, se consumă să vadă. Vorbind de contemplarea naturii, el spune: „Am început să o privesc îndeaproape și mai atent decât de obicei¹⁹“. Și după Jean-Pierre Richard, „el tinde mereu [...] să devină lucrul însuși de la care el a început să fie conștient. A simți înseamnă aici a se simți trecut în simțire.“²⁰

Este la fel atunci când el încearcă să descrie peisajul. Mai ales peisajul acvatic este cel care îl seduce. Ca și Kajii atras de muzica imaginară a unei conducte de apă, Guérin ascultă și el pretutindeni muzica apei. Pentru J.-P. Richard, există la Guérin, „o omniprezență cu adevărat obsesională a lichidului²¹“. Lichidul, este totodată elementul lui Dionisos. El ascultă zgomotul pe care-l face un arbore ce sugă apa și alimentul. În fața peisajului de verdeată, el percepe muzica arborilor care sugă apa. Dacă un arbore este un

jet de apă verde – după Bachelard, pădurea este o mare verde-albăstruie²². În fața priveliștii mării, Guérin scrie:

„Aceste păsări, aceste corăbii, frumusețea zilei, seninătatea universală, dădeau un aer de sărbătoare oceanului și umpleau sufletul meu de un entuziasm vesel, în ciuda fondului de idei triste pe care eu îl adusesem pe promontoriul nostru. În acest timp mă dedam cu toată puterea privirii mele contemplării capurilor, stâncilor, silindu-mă să le scot ca o pecetă și să le transport în sufletul meu²³.“

Această priveliște liniștită a mării seamănă cu cea din *Orașul castelului* de Kajii.

„De departe, se vedea un golf. Arbori mari creșteau ici și colo, ascunzând pe jumătate acoperișurile caselor, și credeai că zărești pinasele. Când cerul era senin, marea reflecta albastrul cerului mai întunecat decât cerul. Dacă era nor alb, marea strălucea cu alb. Astăzi...”

Dar cum încearcă să vadă în spatele aparenței, el spune: „Nimic nu este extraordinar, dar, acest peisaj îl atrăgea în mod ciudat. Ghicea că exista ceva acolo“. Și încerca să-l vadă²⁴. Această dorință de a vedea, prezentă la cei doi scriitori, este frapantă. Kajii vrea să vadă „cu toată puterea privirii sale“, deoarece el știe că este unicul moment din viața sa, și că în primăvara viitoare, el nu va mai fi acolo. Este același lucru și pentru Guérin. Pentru el, totul este plasat în ultimele momente ale lor. El spune că a făcut „ultima plimbare“, „ultima vizită la mare²⁵“, că aspiră ultima rază de soare. El îi poate înșela pe cei apropiați simulând sănătatea deplină, dar știe că zilele-i sunt numărate.

Când Guérin scrie asta, el își cunoaște sfârșitul iminent:

„O! mă grăbesc deci să rețin aici, atât cât e posibil, încântările acestei zile, mă grăbesc să scriu că în această zi am fost fericit cu cel mai sublim noroc, cel al unui om care întrezărește ceva din voluptățile cerului, că m-am simțit puternic pentru binele și deplina iubire a lui Dumnezeu și a oamenilor.“

Dar acesta este extazul febril al unui bolnav. Kajii spune de asemenea: „El nu poate să nu scrie“. Căci pentru el, frumosul este efemer; văzând asfințitul soarelui, el strigă: „Cum un lucru atât de frumos poate fi efemer²⁶!“

Guérin va scrie mai târziu: „Nu am atâta putere pentru a-mi câștiga subzistența, pentru a atrage puțină viață²⁷.“ El spune de asemenea: „Cât timp voi avea eu energie²⁸?“ El o spune cu durere între două crize de tuse. Boala sa

începe să se manifeste către aprilie 1837 și noi citim în prima sa scrisoare către doamna de Maistre această frază: „O vomare de sânge destul de considerabilă mă oprește de a avea onoarea să vă văd astăzi“ (26 aprilie 1837). Sângele expectorat din plămâni este simptomul morții apropiate. O constată el însuși: „Dar iată că sănătatea mea se schimbă, nu mai pot susține munca ce mă susține“ (20 iunie 1837); „Fiindcă-i place pieptului meu să tușească și, corpului meu să slăbească.“ (25 iunie 1837). Analizează el însuși istoricul bolii sale:

„Aproape nu știți istoria bolii pe care o redau și eu însumi nu am aflat decât de puțin timp care era suferința mea și gravitatea ei [...] Mă trezesc precum după o lungă letargie. Accesele de febră, mai întâi violente și obișnuite, degeneraseră în febră continuă, slabă în aparență, dar care nu mai trece, [...] Am căzut într-o astfel de slăbiciune...”

Un an mai târziu, el îi spune lui Barbey d'Aureville: „Ieri, acces de febră în aparență; astăzi, slăbiciune, atonie, epuizare.“ Și sfârșitul nu era departe. Kajii la fel vorbește de sânge expectorat, de febră, de tuse, și de slăbiciunea sa după crizele de tuse. Dar se știa că boala sa a început la vârsta de douăzeci de ani. El a trăit primii săi ani de boală în beție perpetuă și desfrâu. A început să scuipe sânge la vârsta de douăzeci și șase de ani, și a murit cinci ani mai târziu.

Dacă se citesc scrisorile lui Guérin, comparându-le cu scrierile lui Kajii, se poate presupune că boala poetului francez era mult mai veche decât ne-o mărturisește el. În *Caietul verde*, iunie 1833, citim:

„12 iunie – Aceste douăzeci de zile au trecut în mod mizerabil, încât nu am avut curajul să scriu un cuvânt nici aici, nici în altă parte. Boala m-a apucat din nou cu o violență extremă și aproape m-a dus la disperare. Este comparabilă cu ceea ce am suferit cel mai tare în trecut [...]. Doamne, Dumnezeu! și îngerul meu păzitor, fie-Vă milă de mine, izbăviți-mă de astfel de suferințe!”

Nu se știe dacă e vorba de primul simptom al bolii care sfârșește prin a-l răpune. Dar în extazul său în fața naturii înșorite și în prăbușirea lui subită care vine după aceea, se pot vedea, în orice caz, similitudini cu simptomele prezentate de Kajii. Suntem în special frăpați de rapiditatea schimbării umorii lui Guérin: „Deziluzia a pus stăpânire pe mine din nou: tot ceea ce îmi surâdea ieri se strâmbă astăzi la mine; tot ceea ce era alb este negru, ceea ce era limpede este tulbure...” (22 aprilie 1833). J.-P. Richard vorbește de „rapida pierdere a eului în revărsarea cvasiinfinită a dorinței sale”²⁹. Pentru

bolnavi, totul este efemer, nimic nu e durabil. Și la 17 iulie, Guérin scrie: „Viața mea interioară slăbește în fiecare zi, mă afund în nu știu ce prăpastie și trebuie să fi ajuns deja la o mare adâncime, căci lumina nu-mi parvine absolut deloc și simt frigul care mă cuprinde...” Atunci simte el „o oboseală lăncedă care îi apăsă ochii și îi lega uneori toate mădularele”. Sufletul său este locuit de o „tristețe permanentă” (20 ianuarie 1834), și în această tristețe el încearcă să contemple natura:

„Mă forțam foarte mult să rezist acestei exaltări periculoase, acestei impetuoșități de sentiment, al cărei pericol îl simțeam; dar eram prea mult stăpânit pentru a mă salva, și, după toate aparențele, acest lucru era produs de mine, dar nu găsisem o puternică destindere în contemplarea naturii. Am început să o privesc îndeaproape și mai atent ca de obicei, și treptat fierberea s-a potolit, căci ieșea din câmpuri, din valuri, din păduri o cuminenie delicată și binefăcătoare care mă pătrundea și schimba toate extazurile mele în visuri melancolice.” (20 ianuarie 1834)

Când el contemplă natura, gândul îi este invadat de euforie, „de un entuziasm voios”, „în ciuda fondului de idei triste”. Este focul atârnat de zeul nebuniei. Kajii, alt adept al lui Dionisos, mare băutor dezordonat, va scoate strigăte de euforie „Ah! Ah!” în fața frumuseții efemere a naturii, și va cădea în slăbiciunea cauzată de oboseală. Guérin de asemenea strigă: „O! puritate a câmpurilor! Mergeam fără încetare, urcând de la natură la Dumnezeu, și coborând din nou de la Dumnezeu la natură” (17 februarie 1834). Dar aceste strigăte de bucurie alternează cu alte strigăte de descurajare: „Doamne Dumnezeule, închide-mi ochii, păzește-mă să văd toată această mulțime a cărei priveliște îmi provoacă gânduri atât de amare, atât de descurajante. Fă ca traversând-o să fiu surd la zgomot, inaccesibil la aceste impresii care mă copleșesc.” (1 februarie 1834).

Kajii va spune că vrea să fie orb pentru a vedea mai bine, să fie surd pentru a auzi mai bine. El ar fi putut spune că ar fi dorit să fie nebun pentru a înțelege mai bine. „Ziua, el contemplă exteriorul ca un orb, noaptea el ascultă ca un surdo-mut zgomotele exterioare și zgomotele unui ceainic” (*Ziuă de iarnă*). La fel este sentimentul slăbiciunii după exaltarea senzației la Kajii: „Dragostea de natură este atât de puternică, încât el vrea s-o devoreze [...] un entuziasm intim fierbinte veni pe neașteptate, și după acest entuziasm, oboseala îl asaltă atât de tare, încât vru să se culce chiar pe stradă” (*Orașul castelului*).

Tot așa, la Guérin, oboseala vine rapid, și farmecul peisajului se pierde ușor:

„O! mă grăbesc deci să rețin aici, cât e posibil, încântările acestei zile, mă grăbesc să scriu că în această zi am fost fericit cu cel mai sublim noroc [...]. Da, trebuie să mă grăbesc să scriu, căci aceste nobile exaltări durează puțin în sufletul meu, căci mâine...(martie 1834)“

El nu putu să-și termine fraza, căci își dădu seama că voia să scrie că mâine nu va mai fi. Bolnavii trăiesc de pe o zi pe alta; pentru ei nu există nici un mâine. Dacă există soare, astăzi, ziua lor este plină, inutil de a-și face griji pentru mâine. Dar chiar în prezentul imediat, moartea intră cu forța. Este senzația pe care a avut-o Kajii văzând că dispare un călător în întuneric.

Pentru el, peisajul e împărțit în două, partea luminoasă și partea întunecată. Mai ales când ascultă muzica unei conducte de apă el se simte iluminat de fulgere și mărturisește că a văzut disperarea în față. De ce disperarea? Pentru că el vede moartea în lumină, așa cum a văzut negrul în azur: el are de acum înainte o dublă priveliște. Fiecare obiect îi apare ca dedublat; din cauza acestui sentiment el a crezut că vede muntele invizibil, și întunericul care ocupă peisajul.

În aceste texte care prezintă impresiile personajului, perceput de un suflet extrem de sensibil, euforia este vecină cu disperarea. Când Kajii scrie că fulgerul de o clipă iluminează viața sa, se vrea a se citi că fulgerul de o clipă iluminează viața sa ca o prevestire a morții. Este un fulger al vieții care se dezagreghează, și viața fulgerată este moartea³⁰.

În alte texte precum *Ziua de iarnă*, *Muștele de iarnă* sau *Priveliștea unei inimi* care relatează sentimentul unui bolnav, el nu mai vorbește despre euforia sa. Când el scrie: „A vedea e deja ceva, o parte din firea sa se deplasează asupra obiectului pe care el îl vede“, se poate citi: „A vedea e deja ceva, o parte din firea sa se consumă în această acțiune.“ Căci observarea îl consumă. Adevărul se ascunde în spatele aparenței înșorite, iar cei care îi văd fața ascunsă trebuie să aștepte mânia lui Dumnezeu, un Dumnezeu solar. Kajii nu mai ezită să-și exprime ura față de soarele pe care îl devora atât de lacom. „Eu nu neg sentimentul de fericire pe care peisajul înșorit îl simbolizează, dar această fericire mă rănește acum, o urăsc.“ Viața îl obsedează, și vederea muștelor care se lipsesc de viață îl exasperează. El se lasă tentației, și renunță la terapia sa care constă în a-și păstra calmul, în a face o baie de soare. Într-o zi, se aventurează pe munte simțind cum îi crește disperarea, curând noaptea se apropie, el începe să simtă oboseala, ar fi mai bine să se întoarcă din drum, dar insistă ca pentru a-și distruge corpul care îl obsedează. „Flămând, continuam drumul, împins de o pasiune obscură“ (*Muștele de iarnă*). Și el merge toată noaptea până la epuizare.

Guérin este și el uneori tentat de o alergare nebună la țară: „Traversând cu o înspăimântătoare viteză imense întinderi. Dar cu ce mă aleg din aceste călătorii nestăpânite: oboseală, năucire, creștere a ameteții³¹”? Mai întâi, el observă: „Priveam” iar această observație îl obosește. Este o legătură cu mișcarea interioară: „Viața mea interioară se prăpădește în fiecare zi, mă afund în nu știu ce prăpastie³²” și curând, iritat de neputință, iese pentru a vedea el însuși, dar a vedea ceva, este o acțiune care nu este niciodată gratuită, care îl obosește ușor.

Guérin și Kajii vor să vadă ceea ce este ascuns în spatele aparenței, în spatele strălucirii lui Apollo, ei vor să vadă partea lui Dionisos. Este ca și cum, pentru a ghici mersul invizibil al bolii, ei își fixau ochii spre sinea lor, ca și cum vedeau o mână invizibilă pătrunzând în pieptul lor, și credeau că văd mărindu-se părțile de umbre în plămânii lor. Dacă Kajii vedea un munte invizibil în cerul albastru, Guérin vede „urcând din adâncul ființei sale aburi care se înalță, ca dintr-o vale adâncă, și care nu capătă formă decât la adierea hazardului: fantome indescritibile care urcă încet și fără întrerupere³³”. A se observa oboseala, a vedea invizibilul îi omoară. „Este ca un extaz temperat și liniștit care încântă sufletul în afara lui însuși fără a-i lua conștiința unei tristeți permanente și puțin agitate³⁴”.

Astfel își consumă ei viața contemplând invizibilul. Această formă de luptă împotriva bolii lor era invizibilă pentru unii, vizibilă pentru alții. Dar cu capacitatea lor de a vedea lucrurile ascunse, ei reușesc să descrie lucrurile invizibile, adică viziunea unui orb, auzul unui surd, scrisul unui bolnav, apăsarea unui plămân care se consumă, viziunea febrilă a lumii. Ca bacantele, ei s-au sacrificat pentru zeul lor al nebuniei. Și Kajii, a cărui boală se manifestă prin scuipări sanguine pe care el le compară cu vinul roșu, devenea astfel dublu adept al lui Dionisos, pentru care a murit.

NOTE

1. Pentru traducerea poeziilor lui Sakutaro, a se vedea traducerea în engleză: *Howling at the moon: poems of Hagiwara Sakutaro*, translated and with introduction by Hiroaki Sato, University of Tokyo Press.

2. El aparține perioadei Taisho (1910–1925), a cărei atmosferă decadentă este bine reprezentată de Kajii, conform lui Oketani Hideaki (*Sur Kajii*, Eureka, 1973).

3. Tocmai și-a pierdut sora mai mică. Petrece apoi o vară la sora sa mai mare, la Matsuzaka, un străvechi oraș pe malul mării; orașul „amenajase ca parc ruinele castelului“.

4. Titlul provine de la o culegere de haiku de Basho. Kuroda vede în el voința de a-și depăși marele maestru. (Tadashi Kuroda, „Etude sur le jour d'hiver de Kajii Motojiro“, în *Etudes recueillies sur Kajii et Nakajima*, Yuseido, 1978).

5. Peisajul însoțit al lui Kajii exprimă opusul angoasei sale asupra morții, spune Oketani, *Sur Kajii, op. cit.*

6. Cea mai mare parte a nuvelor lui Kajii au fost traduse de Christine Kodama și publicate în studiul ei despre autor, *Les Cercles d'un regard: le monde de Kajii*, Montojiro, traduction et commentaires de Christine Kodama illustrations de Yoshio Yoshida, Maisonneuve et Larose, 1987.

7. Este firește cineva care vede. Dar când el trăiește la Tokio, el este mai degrabă un om indiscret, și la Izu devine un om bățător la ochi. Uemura Takeo atribuie această schimbare punctului de vedere: când sănătatea îi permite, îi place să se plaseze pe o colină de unde el vede scena vieții altora, și când boala sa începe să-l constrângă, el este obligat să se ascundă în valea adâncă, de unde vede negrul azur cu o nostalgie disperantă (Kajii Motojiro, *La Métaphore du coucher du soleil*, Librairie Noa, Osaka, 1988).

8. Se semnalează influența lui Baudelaire, pe care îl citea în engleză. Yoshida Ken'ichi semnalează influența lui Laforgue, dar aceste influențe se vor limita la câteva împrumuturi (de exemplu, în *La Mort de K*).

9. El este obsedat de azur însă într-un mod diferit de Mallarmé. El a dat revistei lor titlul: *Azurul*.

10. „El ura din toate puterile sale soarele care îl făcea să viețuiască“ (*Le Paysage d'un coeur*).

11. Autorul asistă la un concert de muzică franceză, puțin cunoscută în vremea aceea și a fost puternic impresionat de ea.

12. Era de asemenea sentimentul propriei morți, percepute atunci ca dispariția eului în extazul muzical, după Takahashi Hideo (*Réflexions sur l'hallucination instrumentale*, Eureka, 1973).

13. Era într-o clasă științifică la liceu.

14. Principalele texte ale lui Guérin au fost traduse în japoneză de Yamanouchi Akihiko în studiul său despre autor, *Maurice de Guérin kenkyu*, publicat la Shinbisha, Tokio, 1979.

15. Maurice de Guérin *Cahiers verts*, p. 169, 2 vol, Les Belles Lettres 1947.

16. Conform lui Marc Fumaroli, Guérin se inspira în doctrinele lui Dionisos din simbolica lui Creuzer (Maurice de Guérin, *Poésie*, 1984, Gallimard, p. 85).

17. Acest aspect al lui Dionisos nu-i scăpă nici lui Guérin care „respectuos față de izvoarele antice, a ținut să arate că posedarea dionisiacă este însoțită de ceea ce W.-F. Otto numește tenebroasa demență” (Xavier Ravier, „Maurice de Guérin et l’horizon mythique”, în *Maurice de Guérin et le Romantisme*, 2000, P. U. du Mirail, p. 131).

18. Conform lui Pierre Moreau, prima hemoptizie datează din 1831. (Pierre Moreau, *Maurice de Guérin ou les Métamorphoses d’un Centaure*, Lettres modernes, 1965).

19. *Ibid.*, p. 195.

20. *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p. 215.

21. *Ibid.*, p. 217. Sau într-adevăr, „visul acvatic este cel care fără încetare revarsă metaforele sale lichide” (Claude Gély, „Moïse, Charon, Glaucus”, în *Maurice de Guérin et le Romantisme*, op. cit.).

22. El percepe moartea însăși „sub formă acvatică” (Kurt Shärer, „Les Romantiques et le temps flux”, în *Maurice de Guérin et le Romantisme*, op. cit.).

23. *Ibid.*, p. 197.

24. Biografia îi dau un răspuns simplu: cum el tocmai și-a pierdut sora, acest doliu a fost cenzurat de înconștient, și căutând însăși forma tristeții în natură, el nu are curajul s-o recunoască. Dar aceasta poate fi de asemenea „ceva” dincolo de moartea surorii sale.

25. *Ibid.*, p. 196.

26. Dorința lui arzătoare de a vedea soarele la asfințit trădează dorința lui reală de a se cufunda în întuneric, conform lui Watanabe Hiroshi (*Jeunesse, Maladie, et Littérature*, Eureka, 1973).

27. *Ibid.*, p. 203.

28. *Ibid.*, p. 282.

29. *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p. 221.

30. După Suso Matsuo, este „fulgerul întunericului care îl orbește” (*Kajii Motojiro Kenkyu*, Meijishoin, Tokyo, 1976).

31. Maurice de Guérin, op. cit., p. 238.

32. *Ibid.*, p. 215.

33. *Journal*, op. cit., p. 235.

34. *Ibid.*, p. 195.

A MURI ÎN TEXT: DESPRE UNELE POVESTIRI ALE LUI HERVÉ GUIBERT

BRUNO BLANCKEMAN *

Lui Hervé Guibert îi plac pariurile imposibile. Între viața sa și scris, el începe din adolescență o relație ambiguă, alcătuită din duplicare și din contestare, care își află sfârșitul – desăvârșirea ei, deplina sa exprimare – odată cu experiența SIDA. În general, scrisul despre sine obligă nu numai la a însoți ceea ce scriitorul numește imagini fantome, situații trăite care fug de luarea în stăpânire prin cuvinte, ci și la a aranja cu principiul lor de restituire *prin digresiune*, confruntarea, dacă nu cu indicibilul, cel puțin cu imprevizibilul din actul narativ. Obiect medical recent, SIDA scapă, la începutul anilor 1990, cunoașterii științifice. Pentru că ea nu definește o boală specifică, ci o stare clinică antrenând mai multe, ea derutează categoriile mentale. A insera, într-o practică literară care se știe labilă, o realitate de viață ce desconsideră orice autoritate: opera lui Guibert radicalizează astfel, în faza ei ultimă, rămășagul lui esențial. Subiectul, bolnav, este descris acolo în stare brută. Supraexpus, dus în puncte extreme de vulnerabilitate, el încearcă un studiu despre sine în adâncime, îi dă stări secundare, impulsuri, direcții preliminare pe care boala le scoate la suprafață. Hervé Guibert poate așadar să afirme că SIDA reprezintă „o paradigmă în proiectul său, al dezvăluirii de sine“ (*Prietenului care nu mi-a salvat viața*, p. 247). Preocupat de a-și fi sieși propriul documentarist, el devine acest martor de prim plan care, începând de la semnele notate dintr-o durere trăită, ajută

* Universitatea din Caen.

istoria colectivă. Preocupat de a fi el însuși, până la capăt, descoperitorul – această grijă pe care Michel Foucault o ridică, ceva ani mai devreme, la rangul de conduită etică – edifică, în completă intimitate literară, un loc de ospitalitate ținând în același timp de dublura vieții și a morții. „Stadiu“, „a palia“, „creștătură“: aceste cuvinte, folosite în *Prietenului care nu mi-a salvat viața*, subliniază că povestirea descrie boala cu tot ceea ce aduce ea (o gradare în iremediabil) dar și pentru a-i da formă și a o domina (a-și imagina itinerariul ei, a-și reprezenta temporalitatea ei). El menține astfel o linie majoră de rezistență (reflexul structurării împotriva evidenței descompunerii), deci o parte minimă, dar luminoasă de speranță (iluzia odiseeană a unei întoarceri la liman). „[...]această carte nu-și are rațiunea de a fi decât în acea margine de incertitudine comună tuturor bolnavilor din lume“ (*Prietenului care nu mi-a salvat viața*, p.10).

Din vreo treizeci de lucrări compuse de Hervé Guibert începând cu 1977, nouă abordează problema bolii. Redactate între 1988 și 1991, data dispariției sale la vârsta de treizeci și șase de ani, ele se formează ca o structură tripartită care prezintă o periodizare a SIDA în fazele ei succesive. O primă serie de trei cărți constituie etapa bolii calificate. Povestirile de viață includ progresiv indicii care demonstrează schimbarea corpului, de la neliniștea subsecventă cugetului și de la porozitatea literară la această dublă tulburare. În *Gangsterii*, publicat în 1988, boala, niciodată numită, impregnează totuși povestirea prin derivație. Un scenariu românesc plasat sub semnul furtului, al agresiunii, al uciderii eventuale, deturnează rapid episodul familial dintâi și generează o ficțiune a intimului, marcată de anxietate și subliniată prin indicii dăunători pentru sănătate și moral. Scriitura mărturisește despre noile lovituri ale corpului (în primele pagini povestitorul își descrie zona zoster) și revelă abaterile unei gândiri care, de prea mult, înăbușă conștiința stării sale, o amplifică în finalul revelației, cu un ecou complet dramatic (ultimele pagini: „Corpul meu de om de treizeci de ani caută prin toate mijloacele să intre în legătură cu cadavrul care va deveni“, p.103). În *Nebunul Vincent* (1988) și *Incognito* (1989), boala, numită fără înconjur, intervine ca o ipoteză pe care scriitorul tinde în același timp s-o devieze (ea nu constituie subiectul principal) și s-o îmblânzească. În acest scop, el încearcă mai multe atitudini, discursive și tonale, ca pentru a adapta textul la un dat nou a cărui forță de metamorfoză, biologică și existențială, o imaginează. Între intriga polițistă și cronica mondenă, axioma cinică¹ și anecdota lejeră, povestirea însoțește schimbarea corpului și ajustările

conștiinței, repercutându-le în propriul său rezervor organic. A doua ușiță, și ușa batantă principală, ale tripticului: boala declarată. Această declarație înseamnă înainte de toate dezvoltarea de patologii multiple, ale căror descrieri pătrunzătoare permit să se evalueze efectele fizice și analizele medicale, inserate în povestire, progresia biologică. Ea înseamnă totodată revendicarea publică, o *coming-out** a bolnavului, în vremuri nu atât de depărtate de reacțiile voluntar obscurantiste în fața pandemiei. Trei povestiri îi aduc așadar lui Hervé Guibert deplina sa celebritate: *Prietenului care nu mi-a salvat viața* (1989), *Protocolul compătimitor* (1991), *Omul cu pălăria roșie* (1992). În tradiția rousseauistă, scriitura autobiografică retransmite mărturisirea, căreia îi atribuie o funcție specială: a redeveni stăpân pe sine, a se reconstitui după certificarea publică a maladiei.

„Am impresia că nu mai am legături interesante decât cu oamenii care știu, totul a devenit nul și s-a năruit, fără valoare și fără savoare, totul în jurul acestei vesti.” (*Prietenului care nu mi-a salvat viața*, p.16)

Această prăbușire înseamnă atât pentru apărarea imunitară a organismului, cât și pentru simbolica intimă, nucleul fondator al personalității. Hervé Guibert înțelege să se reconstruiască pornind de la exprimarea atestată a bolii, neerijându-se în victimă, nici în condamnat, ci în martor privilegiat, desăvârșind astfel cunoașterea de sine și a principiului uman printr-o experiență radicală care impune rezistențele comune. În primele două opere scriitorul tratează boala în stilul ironic și al suspansului. Grație uneia, scriitura ține la distanță SIDA și compensează, începând cu semnele sănătoase, privirea celui care suferă prea mult din cauza ei. Grație celeilalte, ea întreține, prin analogie, efectele unei conștiințe ajunse la singurele ei incertitudini. Cercetării întreprinse în amonte de timpul prezent îi corespund episoadele în salturi care ipotechează viitorul. Acum scriitorul se întoarce, în trecut, pentru a determina circumstanțele contaminării sale, acum el preconizează vindecarea prin expedientul vreunui tratament experimental clandestin. În cele două cazuri el își reconstruiește istoria pornind de la un singur centru și identitatea sa în jurul unui singur pol, boala. În *Protocolul compătimitor*, suspansul devine biologic și rezultă din lupta care pune față în față, corp la corp, stări de pierdere (privațiune fizică, detașare psihologică, idee de moarte integrată) și elanuri de reactivare (energie regăsită, interese de substituie,

* Debut, ieșire în lume (n. tr.).

viață prin farmacopee). Fiecare operă se citește de fapt ca un roman de ucenicie, care leagă raportul față de sine și față de societate așa cum SIDA îl modifică. Pagina scrisă în fiecare după-amiază funcționează precum concurenta reflectată de oglinda privită în fiecare dimineață: compunând imaginile despre sine, ea face acceptabilă reprezentarea lor și permite de a da un sens ororii, începând de la manifestările ei autentice. De asemenea, povestirile evaluează intrarea subiectului într-o nouă economie a vieții, un sistem de schimburi intersubiective diferite, comunitatea bolnavilor. Iată primele consultări într-un centru de îngrijiri specializate:

„[...]Am recunoscut pe trei sferturi fața unui om care îmi era cunoscută, cu care fusesem în relații, și mi-am întors capul imediat, îngrozit la ideea de a trebui să schimb această privire de recunoaștere și de egalitate forțată, eu care nu am decât dispreț pentru acest om.“ (*Prietenului care nu mi-a salvat viața*, p.54)

Protocolul compătimitor cultivă grija de sine încercând să degaje noi adevări de viață. Scriitorul elaborează *criterii de plăcere* adaptate situației sale, o afabilitate și, în sensul clasic al termenului, o amabilitate diferite. Acest lucru presupune de exemplu să transforme o energie sexuală din ce în ce mai puțin satisfăcută într-o forță erotică diferită. Scriitura prelucrează în acest sens materia anecdotică a zilelor. Din raportul despre exercițiile terapeutice rezultă depășirea durerii și deturnarea principiului de necesitate medicală cu alternativa plăcerii fizice: corpul, manipulat de medic, maseur sau bolnavul însuși, își menține în felul său un drept la bucurie.

„Continui mișcările mele, mă întorc pe burtă, îmi îndoiesc picioarele pe șale, haide o dată, trage, forțez un pic, devin un om cauciuc în formă de acordeon într-o cutie, coșciugul, pe care un resort îl face să tâșnească și să rânjească, îmi depărtez pulpele și brațele cât mai mult posibil, mă chinui, obosesc, mușchii mi se încălzesc, sunt plini de viață, îmi dau de acum înainte mai multă plăcere decât ejacularea rutinieră fără închipuiri noi, inventez tracțiuni incredibile.“ (p.154)

Povestitorul încearcă să redefinească termenii unui narcisism foarte mult compromis, dar necesar supraviețuirii, recuperând pentru unele scopuri agreabile o realitate dintre cele mai dezastruoase: „[...] trebuie găsită frumusețe la bolnav, la muribunzi“ (p.115); declarație care va găsi un ecou direct în jurnalul ultimei spitalizări, *Cytomegalovirus*: „Altădată mi se spunea «Ai ochi frumoși», sau «Tu ai buze frumoase»: acum infirmierele îmi spun «Aveți

vene frumoase»“ (p.9). La aceste criterii de plăcere se adaugă criterii de inteligență, inerente practicii povestirii. Exercițiul de luciditate ce face suportabilă, dacă nu admisibilă, condiția bolnavului, echilibrând sentimentele contrare pe care le încearcă subiectul și recompunând cotidianul de la acest punct de echilibru. Detectarea morții și afecțiunea momentului, conștiința solemnă a bolii și a spiritului de deriziune, devin axele de sens subiacente, în jurul cărora secvențele narative se împart în serii în același timp antitetice și complementare. De armonia lor depind reușita unui sfârșit de viață, ponderația reciprocă a iluziilor de regenerare necontrolată și a actelor de disperare morbidă. Scriitura pare să realizeze aici programul lui Montaigne despre care își amintește Guibert când evocă „drumul său către înțelepciune“ (*Omul cu pălăria roșie*, p. 64). Avansarea bolii compromite totuși acest echilibru. O demonstrează aceeași carte: „Nu pot să mai aud vorbindu-se de SIDA. Urăsc SIDA. Nu vreau s-o mai am, și-a trăit traiul în mine“ (p.64). „Și-a trăit traiul în mine“, acestei propoziții, operele îi vor refuza de acum înainte dublul înțeles. Ea înseamnă, înainte de toate, expresia unei revolte. Subiectul *scriind* își legitima SIDA, considerând-o ca un subiect de investigare la extrem, un suport de cunoaștere intimă prin prăpastie. El nu mai dorește acum să se servească de ea, ci să se vindece de ea, adică să se elibereze de ea prin scris.

În *Omul cu pălăria roșie*, boala individuală, detaliată în primele pagini, dispare în spatele unei intrigi de substituie (URSS-ul haotic din anii 1990; Africa războaielor și a loviturilor de stat). Descriș la începutul povestirii, corpul distrus al bolnavului dispare, prin *ekphrasis*, în spatele propriilor sale portrete, al reprezentărilor picturale foarte mult stilizate, sau prin travestire carnavalescă, în spatele propriilor sale descrieri, o pălărie roșie și o pălărie albastră mascându-i fața. Prezintă în primele episoade, identitatea narativă familiară, „eul“ textual al lui Guibert dispare în spatele unei identități românești radicale (un Rouletabille amestecat în vreun trafic de tablouri, o arestare de răufăcători, dezlegarea unui asasinat). Disparația bolii se efectuează totuși în detrimentul bolnavului însuși: ea câștigă în forță simbolică ceea ce pierde în reprezentare efectivă. Astfel, criza geopolitică evocă în chip metaforic descompunerea organismelor constituite, tablourile îl reprezintă pe narator sub forma unui schelet cu ochi albaștri, iar aventurile eroului sunt pline de motivele ghiorăitului, masticăiei, excavației. „Și-a trăit traiul în mine“, alt mod deci de a înțelege această propoziție, o desăvârșire a bolii, iminența simțită a morții. Etapa ultimă a operei, a treia ușiță a tripticului, relevă mult

mai multe considerații, science-fiction autobiografic, deoarece scriitorul încearcă să constituie, în cele trei povestiri care o alcătuiesc, propriul său *mourir*: *Paradisul*² se prezintă ca un roman la persoana întâi care face, în sfertul său ultim, un viraj abrupt: povestitorul iese dintr-o comă trecătoare și redevine Hervé Guibert. Această informație duce la identificarea istoriei anterioare ca ficțiunea unei morți cerebrale, șirul *borderline*³ de succesiuni emise de un suflet șovăind între deșteptare și stingere. *Valetul meu și cu mine* se înrudește cu o povestire care prezintă două personaje metaforice: bolnav și boală, un scriitor octogenar prăbușindu-se în ramolism și tânărul său valet, definit ca un „bătăuș în putere“, care se instalează ilegal în casa lui, îl privează pe stăpân de bunurile sale și-l supune lui.

În sfârșit în *Cytomegalovirus*, jurnal ținut în timpul ultimei sale spitalizări, Hervé Guibert consenmează gândurile și impresiile din ultimele lui săptămâni de viață, în paragrafe și fraze scurte care deschid textul spre tăcere. Acțiunea de a scrie, efectuată pe seama celei mai dureroase oboseli, păstrează în această finală etapă a operei sale ultima parte de rezistență. Personajul românesc redevine persoană autobiografică părăsind o stare de comă, fals paradisiacă, bătrânul scriitor îl prinde în capcană pe valetul său și își regăsește cu acest joc o vigoare nebănuită, omul spitalizat se opune ipotezei sinuciderii prin solicitarea repetată a scriiturii: „A scrie în întuneric? A scrie până la capăt? Se sfârșește prin a nu ajunge la frica de moarte?“ (p.93)

De-a lungul întregului triptic, Hervé Guibert contribuie la deplinul înțeles și la grandoarea ideii de mărturie literară. Sub presiunea bolii, scrierea intimului suferă în opera sa o deplasare a cursorului, latură a experienței de sine pe de o parte, document de societate pe de altă parte. Scriitorul inserează, într-o perspectivă deschis sociologică, o expunere fenomenologică a bolii sale. A scrie despre SIDA ca fenomen intim înseamnă a filtra orice situație simțită prin unicele ei simptome. Perspectiva adoptată, aceea a subiectului viu, își are obârșia totdeauna într-un corp constrâns, care în permanență rezistă unei duble agresii, una mortiferă – devenirea-cadavru a sa – cealaltă mortificatoare – devenirea-obiect a sa. Din paginile care detaliază descompunerea unui organism ale cărui apărări imunitare decad, iar infecțiile pun stăpânire pe el, au ecou cele ce enumeră preluările terapeutice prin violență (fibroscopii, operații așa-zis benigne etc.). Povestirea amestecă, într-o frazare de multe ori foarte lungă, instantanee biologice,

* Îndoielnic, incert (n. tr.).

fizice, mentale, impulsionale, relaționale. Ea constituie rețele de semne sensibile, de unități de timp pătimate, de segmente de viață bolnavă, regăsind astfel măsura cea mai exactă a unui ins care se știe și se simte atins. Această relație de proximitate stârnește între text și bolnav un efect de proiecție de-a dreptul emoționant: conduse de principiile sincopei, ale întinderii, ale ciocnirii, economia povestirii și ritmul frazelor demarcă stările de dereglare ale corpului, copiază fazele de febrilitate ale conștiinței și enunță SIDA începând de la propriul ei punct de destructurare psihosomatică. Faptul însuși de a scrie instaurează totuși o distanță care permite, atât cât e posibil, să se țină la distanță boala. Reconstituind scene de viață clinică, povestitorul dedublează relația de chestionare pe care o întreține la zi cu propriul său trup. Prin scris el devine hermeneutul propriei sale boli. El îi decriptează simptomele, îi evaluează datele cifrate și elaborează un soi de barem de indici care îi permit să perfecționeze interpretarea semnelor fizice. Într-o oarecare măsură, el inventează ficțiunea bolii lui. Dar din pricina încărcăturii lor autobiografice, povestirile mențin, de asemenea, o legătură pragmatică și strânsă cu Istoria. Hervé Guibert mărturisește, dacă nu din preistorie, cel puțin de la un Ev Mediu al bolii, care ar fi criteriile de prezentare adoptate, în principal în număr de cinci: formele patologiei (pneumocistoză, toxoplasmoză), medicalizarea sa (tratament cu AZT, apoi cu DDI), instituționalizarea sa (fundația de ajutor, *lobbying* intensiv al farmaceuticelor multinaționale), socializarea sa (centru de îngrijire, structuri ospitaliere, organizare a mediului gay), repercusiunile sale ideologice (tentativa ostracizării, vindictă anti-„sidaică“ a lui Le Pen ori „SIDA mental“ a lui Pauwels). Opera include așadar o dimensiune sociologică complexă, prezentând informații despre o situație de civilizație dată și identificând pe deplin categoriile sale de consecințe diferite. Ea demonstrează cum SIDA funcționează ca un revelator de societate, care provoacă o dezvăluire a arhaismelor sale, a opacităților sale și a derapajelor sale, o revelare, de asemenea, a capacităților sale de a renaște³.

Nu există probabil boală suportabilă, și nici moarte acceptabilă, decât în literatură. Scrisul și semnele sale, ficțiunea și iluziile sale, meditația și ipotezele sale compun angoasa și abat întreaga sau parte din senzația neantului spre oarecare atracție a necunoscutului. Ele acționează în schimb asupra bolnavului care multiplică, din realitatea trăită în transpunerea sa imaginară, punctele de subterfugiu și refuzurile sfârșitului, și se menține astfel în situația de a fi. A muri în text pentru a trăi în viață: un-refuz cât și o

sfidare pentru care știe să-și numere zilele cu atât mai mult cu cât le știe numărate. În situație de alarmă, literatura este implicată în chiar corpul ei simbolic. Liniștită în statutul ei de mijlocire istorică și de mediere ontologică, destabilizată în obișnuințele ei narative și practicile ei estetice, ea este constrânsă la reînnoire. Trebuie să i se transforme încercarea și să i se înțeleagă noua legitimitate pe care i-o conferă criza, în acest caz, pandemia. Când experimentarea formală probează, cu o grabă asemănătoare, experiența umană, literatura se regenerează pe deplin. A muri, în text, reprezintă pentru Hervé Guibert participarea de la propria lui prăpădire la animarea și dezvoltarea treptată a fenomenului literar. A semna, între boală și scris, un act de procură reciprocă.

NOTE

1. „SIDA vă lasă puțin timp pentru a muri” (p.11).
2. Cel puțin opera postumă publicată sub acest titlu în 1992 (Gallimard)...
3. Pentru ansamblul paragrafului, se vor face referiri cu prioritate, în *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (Gallimard, 1989), la capitolul 18 în întregime sa, în *Le Protocole compassionnel* (Gallimard, 1991) la pp. 27-28; 56-60, 166-167 și la *Cytomégalo virus* (Seuil, 1992).

HAROLD BRODKEY FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU SIDA O PLUTĂ DEZLEGATĂ¹

CLAUDE FOUCART *

Dacă se vorbește despre SIDA și despre o definiție a bolii trebuie să se țină seama de un anumit număr de preliminarii necesare înțelegerii acestui fenomen abordat din punct de vedere literar. Din primul moment Harold Brodkey povestește istoria bolii sale cu începere din 1993, adică la o vreme când SIDA era considerată ca nevindecabilă, când nu exista încă triterapie și când durerea nu putea fi câtuși de puțin în mod durabil alinată². Analizată în această epocă, SIDA este una dintre bolile care au pus și vor pune totdeauna probleme morale³, ea va ridica problema culpabilității, temă care incomodează reflectările de altădată (nu cităm aici decât *Dama cu camelii* de Dumas) și care este la originea unor atacuri violente împotriva demonizării bolii, rezultând adesea punerea în cauză a pacientului⁴. Dar această viziune a bolii, apropiată, la urma urmei, de cea descrisă de Balzac în *Pielea de sagri*, roman citat de multe ori în operele literare consacrate bolii și în mod mai general durerii, acest „ideal” de a „întoarce corpul ca pe o mânăușă, ideal oribil de inchizitor”⁵, se completează cu o altă componentă care nu poate fi ignorată.

Se dezvoltă o nouă concepție despre corp în momentul în care SIDA începe să fie cunoscută de marele public și să-i intereseze pe scriitorii atinși sau nu de boală. Pe scurt, rezultă din aceste două remarci că orice abordare literară a acestui subiect nu va putea fi scutită de reflecții mai generale asupra locului bolii în estetica modernă a corpului.

* Universitatea Lyon III.

Un lucru este cert: a vorbi despre SIDA, despre o boală incurabilă la începuturile ei, înseamnă a exprima o uimire în fața unei situații fundamentale nouă. Din primele rânduri ale „istoriei“ (*story*) sale, Harold Brodkey are grijă să precizeze rostul acțiunii sale. Este vorba despre el însuși, despre dorința de a lăsa „mărturie“ despre această boală. Moment esențial. Căci, așa cum spune Hervé Guibert, „a trăda secretele mele“ înseamnă a mă exclude „fără întoarcere din comunitatea oamenilor“⁶ și astfel scriitorul, lovit de SIDA, „trebuie să scrie toate cărțile pentru care moartea «prematură» îi răpește timpul“⁷. Boala și scrisul vor avea o durată comună care, de la începutul operei, este simțită ca „limitată“⁸. Fiindcă acest an 1993 este într-adevăr cel al SIDA-ei, apărând ca „prima expresie neînvinsă, concretă, fiziologică a asocierii lui Eros și a lui Tanatos“⁹. În acest context se plasează acțiunea literară a lui Harold Brodkey: boala este atotputernică în măsura în care ea se concepe ca triumfătoare, ca și cum ar trebui să ducă într-o logică implacabilă, la moarte. Căci nu se pune problema de vindecare: SIDA este „o boală care oferă timp de a muri“. În fața unei vieți „care nu era decât presentimentul morții“, SIDA „făcea din noi oameni pe deplin conștienți de viața lor, ne elibera de neștiința noastră“¹⁰.

De îndată ce prezența bolii este o certitudine apare un fenomen esențial. Harold Brodkey definește rapid boala sa ca o „devastare“¹¹. Dar originalitatea cuvintelor lui Harold Brodkey este într-o nuanță nu fără importanță. Dacă aflarea bolii transformă fundamental atitudinea persoanelor față de viață și, cum deja am semnalat, față de moarte, există o realitate care scapă discursului literar pentru că ea estompează imaginea de până atunci, în 1993, prezentată despre SIDA. Hervé Guibert declară în *Cytomégalo*virus: „A scrie înseamnă un mod de a ritma timpul și de a-l petrece.“¹²

Or Harold Brodkey pune sub semnul îndoielii acest principiu; el vede mai întâi în apariția bolii un moment în care simte o răsturnare a obișnuințelor lui de o viață:

„[...]aceste prime clipe în cursul cărora am avut conștiința realității de a fi atins de SIDA sunt vagi, fugare și îmi revin sub diferite aspecte.“¹³

Descoperirea bolii îi face pe mulți scriitori atinși de ea să descrie o lungă călătorie. Este vorba, înainte de toate, de a înfățișa în același timp densitatea acestui interval „excepțional“¹⁴. Călătoria este *nefermă*, adică este o deplasare lentă și complexă:

„Nefermă în fața morții, o știu de foarte aproape; ne salutăm deja uneori de departe, în mod timid, prolegomene din ce în ce mai captivante la o întâlnire viitoare.”¹⁵

Pascal de Duve e și mai clar:

„Viața este în agonie ca o țigară aprinsă, strivită într-o scrumieră, care se încăpățânează să nu vrea să se stingă.”¹⁶

Călătoria este așadar o ucenicie înceată a morții și, în același timp, ea trebuie într-adevăr calificată drept ilizibilă:

„Acest lucru este un jurnal intim – cu multe spații albe – în care se instalează, invizibilul, indicibilul.”¹⁷

Experiența maritimă este cea a epuizării, a insensibilei apropieri de ceea ce este sensul vieții: „A muri”¹⁸. Or experiența „indicibilului”, boala, în durata ei, considerată ca voiaj, nu este deloc modul prin care Harold Brodkey descrie punctul de ruptură după aflarea contagiunii sale: „Astfel s-a sfârșit viața mea și a început moartea mea.”¹⁹

Boala nu are deci deloc durată proprie și scapă astfel descrierilor precedente. Harold Brodkey va avea ocazia de a-și preciza propria concepție despre boală, ca trecere de la viață la moarte, dacă adăugăm că existența se împarte între cele două momente ale realității omenești. În plus trebuie adăugat că „boala și moartea sunt oricum un divorț”²⁰. Noțiunea de ruptură se află în centrul oricărei definiții a bolii. Dar este cu atât mai complex de definit cu cât se bazează pe o teamă fundamentală care apare brusc în momentul în care se declanșează boala. Accentul este pus de Harold Brodkey pe această ruptură și pe consecințele ei imediate. Pe bună dreptate, M. Dannecker subliniază că „teama de SIDA nu constă, în chintesența sa, în nimic altceva, decât în teama de a muri înainte de vremea sa”²¹, ceea ce actorul Tom Petchkiss, mort de SIDA în 1987, rezumă spunând că el se simte „înșelat”²². Or Harold Brodkey reia dându-i în același timp o nuanță psihologică puțin diferită: „Mă simțeam foarte vanitos pentru a avea această moarte”²³. „Totul devine „absurd”.

Totuși, există, în ochii scriitorului, o deosebire fundamentală față de atitudinea adoptată de tinerii atinși de SIDA și cea pe care o adoptă el. El nu vrea și nu poate adopta ceea ce numește „o atitudine defensivă de burghez”²⁴. La 25 octombrie 1995, în momentul în care sfârșitul se apropie, Harold

Brodkey devine mai precis și concede că „în ciuda anilor scurși, experiența dovedește că nu aș fi putut să cred în primele descrieri furioase despre SIDA”²⁵. În spatele acestei afirmații se ascunde de fapt o necesitate presantă, cea de a sesiza prin cuvinte o realitate care a fost prezentată ca „absurdă”, deci greu descriptibilă.

Or, Harold Brodkey depășește ceea ce consideră el „singurul fapt medical ce are legătură cu SIDA” adică, spune el, „moartea” și, de asemenea, „faptul social brut” adică „suferința”²⁶. De fapt, definiția bolii capătă forme multiple. Dar imaginea centrală este cea a „constrângerilor”²⁷. Odată cu moartea se afirmă o ștergere a ceea ce poate într-adevăr să constituie independența omului. Acesta din urmă nu rezistă la o judecată care tinde să distrugă independența pacientului. Romancierul reia deci o imagine pe care o va folosi de mai multe ori în interiorul povestirii sale, cea a „plutei”, imagine prezentă la sfârșit de viață („plută dezlegată”) și deja indicată mai înainte:

„Identitatea mea este o plută care se lasă luată de curenți, ce înaintează încet și ușor, dusă de un potop de sentimente și de lacrimi.”²⁸

De fapt, este vorba de a evidenția o realitate ce stă la baza tuturor „constrângerilor” care i se impun bolnavului. Metafora poate lua forme diverse. Harold Brodkey o completează vorbind despre dispariția „stabilității sale fizice”. El devine o „cochilie de scoică” supusă „intermitenței zgomotului mării”²⁹. Bolnavul își pierde ancorările sale în viață: „Legătura cu lumea obișnuită se rupe, deși nu încă de tot.”³⁰

Trebuie deci să se ajungă la singura concluzie care se impune în acest univers al bolii, cea a „naufragiului”³¹. Pascal de Duve, în *Cargoviață*, pornește în necunoscut și „rudele” sale, pasarela fiind luată, „devin din ce în ce mai mici”³².

Esențialul este, așadar, modificarea relațiilor bolnavului cu lumea exterioară și mai ales cu rudele sale apropiate. Harold Brodkey se vede închis în această „închisoare” care îl izolează față de „celelalte” persoane: „[...] ele sunt în afara închisorii, aceste persoane, aceste existențe”³³.

Și, vorbind despre șederea sa la spital, el adaugă: „[...] am impresia că sunt închis în afară”³⁴. Metafora rupturii este însoțită de imagini complementare care impun impresii uneori complexe. De fapt, Harold Brodkey descrie „destinul” ca pe „o mișcare constantă în sinea sa”³⁵ care provoacă „o extraordinară absență de dimensiune”³⁶. De aici o imagine a morții care ține seama de metafora „închisorii” și care permite „exprimarea indicibilului” cu ajutorul a ceea ce Hans Blumenberg, respectând *via negationis*, proprie

teologiei medievale, numește o „metaforă explozivă“ (*Sprengmetaphorik*³⁷): „Nimic nu putea opri procesul de sugrumare“³⁸.

Boala nu este pur și simplu nedreaptă, ci mult mai mult, este un proces care duce la o condamnare „demnă de dispreț“³⁹ a scriitorului. De fapt, această laicizare a bolii umane duce nu numai la o prezentare a faptului de „a trăi pentru un timp“⁴⁰, așadar de a descoperi boala și moartea „fără mască“⁴¹, ci la degajarea primei senzații marcată de o „retragere“ forțată. Metafora închisorii este de fapt indisociabilă de cea a respingerii. Astfel, boala se afirmă încetul cu încetul prin imaginea procesului:

„Când ești bolnav, trebuie să ai un avocat bun. Când vi se înmânează condamnarea dv. la moarte, se includ acolo noile reguli de luptă“⁴².

A existat într-adevăr o „sentință“⁴³ după realizarea unui „act de acuzare“: „[...] mă acuza de a avea noroc în dragoste“. Boala este deci tăietură în ceea ce privește lumea exterioară, tăietură ce rezultă dintr-o situație care presupune izolarea bolnavului: „Vom scăpa lumea de germenul Sodomei“⁴⁴.

Și nu este uimitor că metafora închisorii duce la descrierea unui spital considerat ca un loc de închidere? Guy Hocquenghem va ajunge chiar să vorbească de un loc de „purificare“ cu toate conotațiile rasiste ale termenului. Este vorba despre izolarea bolnavului de lumea exterioară, din motive care aruncă personajul într-o viziune religioasă a bolii ca incarnare a răului. Desigur, Harold Brodkey, cum a spus, nu se angajează într-o punere funciară sub semnul îndoielii a sistemului spitalicesc. Dar el este totuși împins să precizeze natura situației sale în centrul „închisorii“ și se va alătura lui Guy Hocquenghem denunțând eșecul conspirației burgheze⁴⁵ în sânul spitalelor:

„Separarea față de societate, marginalizarea politică și escrocheriile financiare, atacurile menite pentru a vedea ceea ce poate să vi se fure și nedemnitățile – inclusiv nedemnitățile sociale – SIDA-ei evocă o versiune parțială, uneori fluorescentă și linoleumizată a lagărelor morții.“⁴⁶

Boala este o ocazie unică pentru Harold Brodkey⁴⁷ de a înțelege mai bine raporturile individului și ale societății americane. Dar și prin această predilecție sociologică Harold Brodkey reușește să abordeze celălalt aspect fundamental al SIDA-ei ca maladie modernă. A trăi în „închisoare“ este de asemenea un exercițiu asupra sieși, asupra propriului său corp: „O parte din sine este rezultatul propriei sale opere.“⁴⁸

Metafora bolii, această „metaforă explozivă“ ce permite împresurarea indicibilului, trebuie să facă prezentă „mișcarea constantă în sine sa“⁴⁹, cea a

unui „corp insultat“. Harold Brodkey a rezumat starea sa vorbind de un „iepure schilod“⁵⁰. Și deci importanța însăși a corpului se impune în fața povestitorului. De fapt, ridicând problema universului concentraționar, a acestor lagăre în care „se privește prin sârme ghimpate“⁵¹, Harold Brodkey este în mod cu totul firesc împins să se gândească la „busculada corpului“⁵² în care se închide „slăbiciunea“. Omul bolnav se confundă cu trupul său ca „ființă îmbătrânind“, care simte moartea ca o amenințare, ca „un asasinat“⁵³. În această situație, „sănătatea mintală se întărește în noi pentru a servi ca mijloc de apărare“⁵⁴. Căci boala, subliniază Harold Brodkey⁵⁵, este cea a unui om bătrân. El face parte din „ființele terminate“. Iar această analiză se prelungește: „Cred că, în definitiv, tristețea este ceea ce simte pentru omenire și pentru a nu fi crezută că ne omoară.“⁵⁶

Apărându-se împotriva acestei uzuri venite din afară, se întâmplă ca bolnavul să își dea seama că trebuie să-și apere corpul. Pe bună dreptate, Jean-Michel Chaumont vorbește de „umilirea corpului degradat“ și precizează în același timp sensul acestei umiliri:

„După *Petit Robert*, umilirea desemnează «sentimentul penibil al inferiorității sale, al nedemnității sale sau al umilirii sale în fața celui alt, al scăderii sale în opinia celui alt».“⁵⁷

În dialogul său cu medicul, Harold Brodkey pornește de la constatarea conform căreia „nimic nu mai funcționează“ în corpul său. Cauza acestei stări a corpului este într-adevăr „tristețea pe care o simte pentru omenire și pentru a nu fi crezută că ne omoară“⁵⁸. Căci trupul nu este numai imaginea bolii care îl distruge. El a devenit, în „închisoare“, mai mult: „El manifestă o anumită interioritate, el face să pară o lume.“⁵⁹ Or, tocmai privirea altora este aceea care îl slăbește pe bolnav, este cea care provoacă „spaimă“ și „indispoziție“⁶⁰ și ne permite să ne dăm seama că, bolnavi fiind, ne scapă gravitatea stării noastre câtă vreme dorim să scăpăm de privirile altora, în oglinda care ne dezvăluie evidența unei „amenințări“⁶¹. Cu această ocazie, Harold Brodkey stabilește o diferență care permite înțelegerea a ceea ce deosebește boala de moarte. În momentul în care Harold Brodkey crede că poate să părăsească spitalul și să se întoarcă acasă este cuprins de o indispoziție și se află din nou „în pragul leșinului“⁶². Atunci își dă seama de un lucru extrem de important: „Știam că eram pe moarte, dar nu știam în ce grad eram bolnav.“⁶³

Dacă personajul poate să se mire că are SIDA când medicul îi comunică rezultatul analizelor și dacă poate gândi corect asupra diferenței care există între prezența SIDA în corpul său și prezența ei vizibilă, acest

lucru mărturisește pur și simplu decalajul existent între prezența bolii în corp și descoperirea sa. Dar momentul în care doctorul îi spune pacientului său că are SIDA nu înseamnă doar că boala intră în acțiune. „Indispoziția”⁶⁴, cum am văzut, denunțată în alte momente ale romanului, marchează de fapt intrarea morții în viața pacientului: „[...] Pentru prima dată în viața mea, am încercat un sentiment de neliniște la gândul morții (sau cel puțin al bolii).”⁶⁵

Rezerva exprimată la sfârșit de frază nu trebuie să șteargă natura acestei situații noi. Cum subliniază Christophe Bourdin, „boala este o temă”⁶⁶. Și prezența morții se afirmă fără dificultate. Ea este legată de boală. Dar ea nu face parte deloc din discurs:

„[...] consider moartea ca o tăcere, ca sfârșitul reacțiilor și opiniilor, ca o ușurare.”⁶⁷

Boala este total dependentă de privire: „Poziția corpului altora era totdeauna pentru tine ocazia unei comparații.”⁶⁸ Această constatare făcută de Christophe Bourdin se regăsește la Harold Brodkey. Și unul și celălalt vorbesc despre „metamorfoză”⁶⁹. Ea este cea care determină în realitate originalitatea bolii față de moarte. În cele două cazuri citate, esențialul este în acest schimb care se produce între bolnav și ceilalți, în această observare a privirii altora, a gheții pe care o prezintă. Prima regulă este simplă: „Interesându-te de ei, te ocupi de tine: tu îți imaginezi.”⁷⁰

Și Harold Brodkey subliniază importanța acestei „metamorfoze” a corpului care „permite să se degaje un pic de lumină”⁷¹. În măsura în care observarea corpului este capitală în sesizarea avansării bolii, observare dependentă în același timp de ceilalți și de sine însuși, pacientul își supraveghează evoluția corpului. El încearcă s-o influențeze și astfel să schimbe cursul bolii al cărei corp este într-adevăr reflexul. Astfel, Harold Brodkey povestește cum își îngrijește corpul după ieșirea din spital; cum „se etalează pentru o paradă de seducție”. Este vorba de „a rezista orice s-ar întâmpla”⁷². Boala nu este de loc o pregătire în fața morții, ci o sfortare pentru a cuceri privirea Celuilalt. Și Christophe Bourdin reușește să nu aibă dubii că într-adevăr un „nou corp” și o „nouă față” fac parte din ceea ce este lupta împotriva bolii și că trebuie de fapt să considere corpul ca și „vehiculul ființei în lume”⁷³.

Această legătură de dependență între ființa închisă în corpul său și jocul permanent de priviri impune o dublă strategie a bolii. Pe de o parte, devine necesar să încerce a redescoperi în sine forța propriului corp, de a o face

sensibilă față de sine însuși. Ca o lipsă de privire asupra sinelui, trebuie să redescopere „impresia“ corpului său⁷⁴. Vremea rezistenței este într-adevăr cea în timpul căreia bolnavul încearcă să scape de contemplarea morții, a ceea ce reprezintă observarea tăcută a acestei morți ce nu îngăduie întârziere căci și ea, la fel, stă la pândă: „Contemplu moartea și moartea mă contemplă.“⁷⁵

Fiind astfel „marcat“⁷⁶, personajul încearcă să resimtă o forță nouă în corpul său. Temându-se de „privirea celorlalți“⁷⁷ și fiind astfel dornic să „scape acestei logici a privirilor“⁷⁸, el caută un mijloc de a scăpa de moarte, dacă nu de îmbătrânirea pe care moartea o ascunde:

„[...] am impresia că trupul meu este asemănător celui pe care îl aveam când eram mai tânăr, și că această ciudată prelungire flexibilă cu mădulare întinse, redevine mașină fiabilă, așa cum toate tunurile senzațiilor strălucesc puțin la licărirea unei împușcături tăcute...“⁷⁹

Acest ultim efort pentru a se proteja de privirile altora și pentru a-și măsura din nou forța unui corp care se epuizează – ultimă etapă în apropierea morții, ultim mod de a descrie starea bolnavului, „corpul degradat“⁸⁰ – provocase această ultimă luptă, cea care permite omului în „închisoarea“ lui să realizeze o ultimă restabilire înaintea „ultimei metamorfoze“⁸¹.

Și trecerea bolii către moarte este un ultim episod descris până la tăcerea care marchează frontierele, „despărțirea, detașarea, moartea“⁸². Și este metafora fluviului care se transformă: „pe o plută dezlegată“, pe „o luntre care navighează pe suprafața mișcătoare a unui fluviu“, romancierul „stă în picioare“. Elementele naturii sunt nestatornice: Cerul este și el „dezlegat“. Călătoria se termină: „Sunt înconjurat din toate părțile.“⁸³

Cum să nu amintim aici imaginea acelei figuri complet albe care se ridică pe barca mănuită de un pescar ce ar putea foarte bine să fie Charon, descris de Harold Brodkey⁸⁴, figură plasată în centrul tabloului de A. Böcklin intitulat *Insula morților* (*Die Toteninsel*) (1880)⁸⁵.

NOTE

1. Harold Brodkey, *This Wild Darkness. The story of my death*, Londra, Fourth Estate, 1996, p. 177. Traducerea utilizată în această analiză: *Histoire de ma mort. Ces ténèbres sauvages*, Paris, Grasset, 1996, p. 211 („un radeau désamarré“).

2. A se vedea asupra evoluției problemelor puse de durere în cadrul acestei evoluții a tratamentului bolii mai ales articolul lui Helmut Sorge, „Sie wollen das Leben“ în „Wunder der Medizin. Schmerz beiseite“, *Spiegel Spezial*, 7/1998, pp. 47-51.

3. Yves Navarre vorbește în *Ce sont amis que vent emporte* (Paris, Flammarion, 1991, p. 12) despre „acest flagel de sfârșit de secol“ și provoacă astfel indirect o discuție asupra naturii bolii. Iată de ce Dominique Fernandez (*La Gloire du Paria*, Grasset, 1987, p.146) va avea grijă să păstreze distanța în ceea ce privește o concepție despre noua boală ce va încerca să pună în mișcare problema morală. El subliniază că „SIDA nu este o problemă religioasă. SIDA nu este o problemă morală. SIDA este o problemă strict științifică“. El evită astfel să cadă în capcana de a pune discuția pe planul gândirii „teologice“. El va insista spunând că „SIDA nu are nimic de-a face cu o pedeapsă divină.“ Ne aflăm în inima uneia dintre dezbaterele care înconjoară această nouă boală.

4. Această temă este centrală în orice reflecție din *La Maladie comme métaphore* de Susan Sontag.

5. H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard (Pléiade), t.X, 1979, p. 285. Asupra acestui subiect a se vedea: Claude Foucard, „Le sida: l'actuelle peau de chagrin“ în *Terreur et Représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996, pp. 341-352. Titlul se justifică prin data la care această comunicare a fost prezentată la Universitatea Stendhal: în noiembrie 1993.

6. Hervé Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard Folio, 1992, p. 216.

7. Alexander Garcia Düttmann, *Uneins mit Aids. Wie über einen Virus nachgedacht und geredet wird*, Frankfurt am M., Zeitschriften Fischer, 1993, p. 27 („[...] muss er all die Bücher schreiben, für die das «vorzeitige» Sterben ihm die Zeit raubt [...]“).

8. *Ibid.*, p. 28.

9. Pascal de Duve, *Cargo Vie*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 99.

10. Hervé Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p.193.

11. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, *op. cit.*, p.19.

12. Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, Paris, Le Seuil, 1994, p.15.

13. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, *op. cit.*, p.17.

14. Pascal de Duve, *Cargo Vie*, *op. cit.*, p.11.

15. *Ibid.*, p. 64.

16. *Ibid.*, p. 78.

17. *Ibid.*, p. 64.
18. *Ibid.*, p. 81.
19. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, *op. cit.*, p.16. În ediția engleză: *This is how my life ended. And my dying began.*
20. *Ibid.*, p. 97.
21. M. Dannecker, *Der homosexuelle Mann im Zeichen von Aids*, Hamburg, 1991, p. 31. A se vedea la acest subiect Alexander Garcia Düttmann, *Uneins mit Aids. Wie über einen Virus nachgedacht und geredet wird*, *op. cit.*, p.10.
22. N. Nixon, *People with aids*, Boston, 1991, p. 2.
23. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, *op.cit.*
24. *Ibid.*, p. 25.
25. *Ibid.*, p. 191.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 26.
28. *Ibid.*, p. 167. Este vorba, în ediția engleză a romanului (*op.cit.*, p.141) despre *raft skidding or gliding*.
29. *Ibid.*, p. 29.
30. *Ibid.*, pp. 54-55. Va fi posibil să se vorbească despre o „viață biciuită de vânt“ (p. 37). Ne aflăm într-o furtună care îi răpește bolnavului orice posibilitate de a controla evoluția sa fizică. Această pierdere de control este prima formă evaluată de metafora bolii.
31. *Ibid.*, p. 38.
32. Pascal de Duve, *Cargo Vie*, *op. cit.*, pp. 10-11.
33. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, *op. cit.*, p. 166. În ediția engleză (*op.cit.*, p. 139): „*But they are outside the cage and still exist in the wild.*“
34. *Ibid.*, p. 191.
35. *Ibid.*, p. 79.
36. *Ibid.*, p. 24.
37. H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a M., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1979, p. 84.
38. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, *op. cit.*, p.15.
39. *Ibid.*, p. 26.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*, p. 52.
42. *Ibid.*, p. 39.
43. *Ibid.*, p. 32.

44. Guy Hocquenghem, *Eros*, Paris, Livre de Poche, 1987, p. 24.
45. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 59.
46. *Ibid.*, p. 58.
47. *Ibid.*, p. 62. În cauză sunt „bazele societății americane“.
48. *Ibid.*, p. 63.
49. *Ibid.*, p. 79.
50. *Ibid.*, p. 43.
51. *Ibid.*, p. 59.
52. *Ibid.*, p. 60.
53. Jean Améry, *Du vieillissement. Révolte et Résignation*, Paris, Payot, 1991, p. 69. A se vedea la acest subiect studiul lui J.-M. Chaumont, „Le corps du concentrationnaire: la honte et le regard“ în *Le Corps*, Paris, Vrin, 1992, p. 308.
54. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 71.
55. *Ibid.*, p. 90.
56. *Ibid.*, p. 102.
57. J.-M. Chaumont, „Le corps du concentrationnaire: la honte et le regard“ în *Le Corps*, op. cit., p. 292
58. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., pp. 102-103.
59. R. Barbaras, «c» De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair în *Le Corps*, op. cit., p. 259.
60. *Ibid.*, p. 109.
61. Christophe Bourdin, *Le Fil*, Paris, Editions de la Différence, 1994, p. 98.
62. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 109.
63. *Ibid.*, p. 110.
64. *Ibid.*, p. 15.
65. *Ibid.*
66. Christophe Bourdin, *Le Fil*, op. cit., p. 35.
67. *Ibid.*, p. 32. Notăm că Harold Brodkey a spus exact același lucru: „Moartea este alt lucru decât tăcerea și neantul“ (*Histoire de ma mort*, op. cit., p. 37).
68. *Ibid.*, p. 72.
69. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 37 (Christophe Bourdin, *Le Fil*, op. cit., p. 75).
70. Christophe Bourdin, *Le Fil*, op. cit., p. 75.
71. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 37.
72. *Ibid.*, p. 124.

73. R. Barbaras, «c» De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair în *Le Corps*, op. cit., p. 259 (citat scos din *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, p. 124).

74. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 124.

75. *Ibid.*, p. 133.

76. *Ibid.*, p. 63.

77. Christophe Bourdin, *Le Fil*, op. cit., p. 141.

78. *Ibid.*, p. 143.

79. *Ibid.*, p. 124.

80. J.-M. Chaumont, „Le corps du concentrationnaire: la honte et le regard“ în *Le Corps*, op. cit., p. 292.

81. Harold Brodkey, *Histoire de ma mort*, op. cit., p. 206.

82. *Ibid.*, p. 207.

83. *Ibid.*, p. 211.

84. *Ibid.*, p. 153.

85. Catalog al expoziției A. Böcklin, Darmstadt, 1977, p. 130.

SIMPTOM, SIMBOL ȘI STRATEGIE

FRANCIS BERTHELOT*

Începând cu secolul al XIX-lea, folosirea bolii ca element românesc prezintă pe plan narativ un interes special. De fapt, ea constituie dintr-o dată, prin suferințele pe care le zămislește, un dublu element de conflict: între bolnav și el însuși, mai întâi; apoi între bolnav și cei din jurul său, obligați să se poziționeze vizavi de ea. Dar, în termeni psihici, ea este de asemenea un revelator de tensiuni preexistente, interioare sau exterioare, cărora le dă formă și consistență, după jocuri în care inconștientul, ca și conștientul, își au cuvântul lor de spus.

În această perspectivă aș dori să examinez, începând cu câteva figuri românești notabile, simbolica legată de unul sau două simptome, și strategiile cărora le dau naștere.

SIMPTOMUL CA SIMBOL

Când un personaj de roman este supus unei tensiuni interioare foarte puternice pentru ca el să o poată exprima prin cuvinte, el face ceea ce noi înșine facem adesea: se îmbolnăvește. Două soluții, deci, i se oferă: fie boala îi permite să spună, cu voce tare, ceea ce îl pustiește, fie corpul său este cel care se angajează la acest lucru, simbolizând conținutul frământării sale sub o formă mai mult sau mai puțin explicită; dar dacă aceste două posibilități pot coexista însăși unirea lor nu este totdeauna de ajuns pentru a-l despovăra.

* Centrul de Cercetare asupra Artelor și Limbajului.

În *La răscruce de vânturi* (Emily Brontë, 1847), Catherine Linton are inima împărțită între Edgar, soțul ei, și Heathcliff, prietenul ei din copilărie, pe care îl crede nedemn de ea. Ura care îi opune pe cei doi bărbați o pune pe Catherine într-o situație de dublă constrângere exacerbată de legătura pe care Heathcliff, în mod pervers, o stabilește cu Isabelle, sora lui Edgar. După o ceartă violentă între cei doi bărbați, ea descrie astfel durerea pe care o resimte:

„– Aproape că am înnebunit Nelly, strigă ea aruncându-se pe canapea. O mie de ciocane de fierări îmi sună în cap! Spune-i Isabellei să nu se arate în fața mea. Tot acest necaz vine de la ea și dacă ea, sau oricine altcineva, mă calcă acum pe picior, o să devin o fiară. Și pe urmă, Nelly, spune-i lui Edgar, dacă-l vezi diseară, că pe mine mă paște pericolul de a mă îmbolnăvi grav. Aș vrea ca acest lucru să se întâmple cu adevărat.“¹

Acum, ea știe că boala este singura ei scăpare. În acest context în care fiecare personaj își exprimă pasiunile sale fără reținere, cel mai adesea în mod paroxistic, a le exprima pe ale sale, prin cuvinte, o alină cu atât mai puțin cu cât ea nu-și poate exprima dragostea pentru Heathcliff. Trebuie să meargă mai departe, și corpul ei este cel care preia ștafeta:

„Ea era acolo, întinsă, lovind cu capul de brațul canapelei și scrâșnind din dinți, de-ai crede că-i făcea să zboare în bucăți. Domnul Linton, în picioare o privea, cuprins deodată de remușcare și de teamă. Îmi spuse să merg să caut puțină apă. Ea nu mai avea suflu pentru a putea vorbi. Am adus un pahar plin; și, cum ea nu voia să bea, i-am stropit fața. În câteva secunde ea se întinse, deveni teapănă, își dădu ochii peste cap, în timp ce obrații ei, subit decolorați și livizi, îmbrăcau din nou aspectul morții.“²

Mesajul adresat soțului ei este foarte clar. Totuși, procesul de autodistrugere astfel amorțat își urmează cursul, făcând să alterneze faze delirante și acalmii. Fuga lui Heathcliff cu Isabelle agravează mai mult lucrurile:

„Fugarii au rămas absenți două luni. În aceste două luni, Doamna Linton traversă criza cea mai periculoasă a ceea ce se numea o febră cerebrală, și o învinse.“³

Ultima manșă, totuși, se joacă atunci când fugarii revin, certați de moarte. Catherine poate acum, precum i-a dat lui Edgar spectacolul sincopei sale, să-i ofere lui Heathcliff pe cel al agoniei sale. Apoi, ea moare. Așadar, murind, ea dă naștere unei fete, ce-i va purta numele, și care va fi eroina celei de-a doua părți a romanului: cea în care noua generație re trăiește

tragedia celeilalte, dându-i însă un final pozitiv. Dacă somatizarea i-a permis astfel eroinei, culpabilizându-i complet pe partenerii ei, să-și exprime dilema, ea nu a putut să o rezolve decât prin moarte; o moarte a cărei contrapartidă este nașterea unei alte ea însăși, care va îndeplini această hotărâre în locul ei.

Cam vreo douăzeci de ani mai târziu, cu *Crimă și pedeapsă* (1865), Dostoievski reia acest principiu al febrei utilizat ca revelator a ceea ce nu poate fi spus. În cazul lui Raskolnikov, este vorba de dublul asasinat al bătrânei Aliona Ivanovna și al surorii sale Elizaveta – unul premeditat, celălalt comis sub imboldul panicii – care îl plasează, la fel ca pe Catherine Linton, într-o dublă constrângere: pe de o parte necesitatea de a-și ascunde fapta pentru a scăpa de pedeapsă, pe de altă parte, nevoia de a o mărturisi pentru a fi cu conștiința împăcată.

Îndată crima comisă, el se refugiază de asemenea într-o formă de febră cerebrală, în cursul căreia alternează perioade de delir și de luciditate. Spre deosebire de cazul precedent, totuși, nu îi este cu putință nici o exprimare prin cuvinte, deoarece singura frază care îl va izbăvi, „eu sunt cel care le-a ucis pe cele două femei“, este exact cea pe care el nu o poate pronunța. Boala va oferi, fără voia lui, indicii despre vinovăția lui în lumea de afară.

Într-un prim moment, revenit acasă după crimă, el descoperă urme de sânge pe hainele și încălțările lui. Dar imediat se prăbușește în letargie. Slujnica, intrată în camera sa, îl trezește și îi pune întrebări:

„– Ce-ai acolo, în mâini?

El urmărește privirea ei; el strângea în mână sa dreaptă marginile pantalonilor săi, pantoful său și căptușeala trasă afară a buzunarului.

Dormise astfel; mai târziu, el își aminti că, în trezirile vagi care tăiau acest somn febril, el strângea cu toate puterile sale aceste obiecte în mână și adormea din nou fără a-și descleșta degetele.“⁴

A exhiba astfel dovezile crimei sale este deja o primă mărturisire, chiar dacă el se grăbește s-o ascundă. Mai sus amintita mărturisire nefiind dezvăluită, el o va face pe a doua, mult mai spectaculoasă. Convocat la comisariat pentru o chestiune banală, el surprinde acolo o conversație între comisar și adjunctul acestuia, în legătură cu asasinatul și ipotezele la care acesta a dat naștere:

„Raskolnikov își luă pălăria și se îndreptă către ieșire, dar nu ajunsese până la ușă...

Când își reveni în fire, se văzu așezat pe un scaun; cineva îl sprijinea la dreapta; la stânga, un altul îi întindea un pahar plin cu apă de aceeași culoare.“⁵

A leșina așa, în plin comisariat, este cel mai bun mod de a face poliția să stabilească o legătură între crimă și el. De această dată, el va fi înțeles. Și judecătorul Porfir, în savantele sale manevre pentru a-l împinge la mărturisire, nu se va lipsi de-a face referiri la asta. În consecință, la sfârșitul romanului, Raskolnikov va reveni la locul acestei mărturisiri ratate și o va completa astfel:

„Se aduce apă.

— Eu sunt..., încep Raskolnikov.

— Bea.

Tânărul puse paharul la loc și, cu un glas scăzut și întretăiat, dar precis, făcu declarația următoare:

— Eu sunt cel care le-am asasinat cu lovituri de topor, pentru a le prăda, pe bătrâna cămătară și sora ei Elizaveta.

Ilia Petrovici deschise gura. Din toate părțile se venea în goană la fața locului... Raskolnikov reînnoia mărturisirile sale.“⁶

În mod simbolic, paharul cu apă, acceptat prima dată, dar refuzat a doua oară, arată schimbarea survenită la tânărul bărbat: la început este un bolnav al cărui corp se exprimă fără voia lui; la sfârșit, este un om decis să-și ispășească vina. Există acolo, cu ani înainte de lucrările lui Freud, o ilustrare literară a trecerii unui impuls — nevoia de mărturisire — de la starea inconștientă la starea conștientă, apoi la realizarea sa efectivă.

Cincisprezece ani mai târziu, Dostoievski străbate o altă etapă în explorarea acestui mecanism cu personajul Lizei Hohlakova în *Frații Karamazov*. Acest roman, care datează din 1880, este contemporan cu lucrările lui Charcot, ale cărui *Leçons sur les maladies du système nerveux* cuprind un vast tablou al fenomenologiei isterice, și au fost publicate între 1873 și 1884.

Contrar lui Raskolnikov care, tăcând, știe exact ceea ce vrea să spună, tânăra Lisa — în vârstă numai de paisprezece ani — nu are o conștiință clară despre ceea ce se urzește în ea, nici despre legătura existentă între stările ei de suflet și simptomul ei: o paralizie a picioarelor, a cărei origine este în mod vădit isterică:

„Săraca fetiță nu mai mergea de șase luni; o transporta într-un scaun lung cu roțile. Ea avea o față drăguță, puțin slăbită de boală, dar veselă; licăriri zburdalnice sclipeau în ochii ei mari, tăcuți, umbriți de genele lungi.“⁷

De la început, boala sa apare printr-o triplă legătură: cu mama sa care o ține încă sub papucul ei, cu stărețul Zosima care face pe doctorașul, și cu Aleoșa Karamazov care vrea să studieze religia și pe care ea încearcă să-l corupă cu o ingenuitate perversă. O tiradă a mamei sale, venită cu ea să-l vadă pe stăreț, ne oferă o primă idee despre ambiguitatea paraliziei ei:

„Fierbințelile din timpul nopții au dispărut complet de două zile, începând de joi, spune doamna cu un zel nervos. Asta nu e tot: picioarele i s-au întărit. Azi-dimineață s-a sculat sănătoasă; uitați-vă la obraji ei și la ochii ei care îi strălucesc. Ea plângea mereu; acum râde, e veselă, voioasă. Azi a cerut să fie pusă în picioare și s-a ținut un minut complet singură, fără nici un ajutor.“⁸

În continuarea romanului, Liza nu pare realmente deloc afectată de boala sa, de care nu se îndoiește de altfel că se va vindeca foarte repede. Energia ei, de fapt, este consacrată pe de o parte pentru a stârni neliniștile mamei sale, pe de altă parte pentru a-l sâcâi pe Aleoșa. Ea merge chiar până la a trimite călugărului novice o scrisoare de dragoste care îl face – fiindcă iertarea îl conduce – să accepte logodna cu ea. Totul în această comportare demonstrează adolescența care, deși simulând a fi o femeie, vrea încă să rămână o fetiță. Altfel spus, blocată în evoluția sa, ea traduce acest conflict – mai grav decât pare să-și dea seama – printr-o neputință de a merge, care se va dovedi temporară.

Conținutul psihic al simptomului ei se confirmă de altfel în momentul în care el dispare:

- Pe de o parte, când ea își recapătă folosința membrilor sale inferioare, mama se vede la rândul ei atinsă de o afecțiune a piciorului, ca și când printr-un fenomen al vaselor comunicante legate de natura fuzională a legăturii lor, fiica nu scăpa de boala ei decât transmitând-o mamei sale; sau invers, nu scăpa de mama sa decât lăsându-i boala sa ca amanet.

- Pe de altă parte, cu această ocazie se află că Liza și-a reluat promisiunea de a se căsători cu Aleoșa. Astfel, ea se eliberează de o legătură de copil, care îi părea în mod confuz un fel de a scăpa de mama sa, dar maturitatea pe care a dobândit-o face să nu mai depindă de ea.

Există prin urmare aici nu numai o simbolizare a unui conflict, ci și o tactică inconștientă pentru a-l rezolva. Ceea ce ne duce la un al doilea aspect al simptomului: funcția sa strategică.

SIMPTOMUL CA STRATEGIE

Înainte de a încheia cazul Lizei, trebuie amintit că ea are, la Dostoievski, o străbună de marcă, în persoana „babulenkăi“, bogata și tiranica bunică din *Jucătorul* (1866), care debarcă într-o zi la Roulettenbourg:

„Lipsită de folosirea picioarelor sale, era purtată într-un fotoliu, ca totdeauna de cinci ani, dar ea era, după obiceiul ei, alertă, agresivă, mulțumită de ea însăși, se ținea dreaptă, vorbea tare și striga pe un ton de comandă, cicălea pe toată lumea.“⁹

Mai devreme am vorbit de vase comunicante. Aici, pentru a rămâne în metafora fizicii, se va respecta mai degrabă o Lege a lui Mariotte despre paralizia romanescă, după care produsul *mobilității* prin *despotism* este o constantă. Pe scurt, personajul compensează capacitatea care îi lipsește, aservindu-i pe cei apropiați. În cazul „babulenkăi”, această megalomanie se întinde până la masa de joc. Dar acolo, ea eșuează: în câteva ore ea delapidază averea pe care conta nepotul ei, generalul. Totuși, după diverse scene în care a fost văzută persecutând rude apropiate și străini, ultima ei apariție o arată complet schimbată:

„ – Acum nu îi voi mai acuza pe tineri de ușurință; am chiar scrupule să fac reproșuri nenorocitului vostru general. Dar nu îi voi da bani, nu îmi displace, căci după părerea mea e prea prost, iar eu, găscă bătrână, nu sunt mai deșteaptă ca el. Într-adevăr, Domnul pedepsește mai devreme sau mai târziu îngâmfarea.”¹⁰

Strategia ei se lovește deci de o limită pe care ea o recunoaște nu fără mândrie. Aceasta este problematica folosirii de către personajul handicapat a puterii lui asupra rudelor sale apropiate: dacă ele se simt obligate să-l ajute, până într-atât încât să-i accepte capricii pe care nu le vor accepta altcuiva, el riscă de a vedea într-o zi că destinul va face să eșueze sistemul său.

Să revenim acum la Liza Hohlakova. Jocul tranzacțional căruia i se dedă are drept ținte, pe de o parte pe mama sa, pe care o face să turbeze de mânie, pe de altă parte pe Aleoșa, pe care se amuză să-l seducă. Fără a merge la fel de departe în tiranie ca „babulenka”, ea se străduiește să facă din boala ei un mijloc de dominare asupra lor, însă într-un fel ludic.

Confruntată cu problema binelui și a răului prin dramele reale care se joacă în jurul ei, ea nu poate să persiste veșnic în această atitudine. Strategia ei inconștientă, care va trebui să-i permită să rămână o femeie-copil, este sortită eșecului. Vindecarea corespunde pentru ea unei duble conștientizări: cea a eșecului, mai întâi, când ea admite, reluând promisiunea ei de copil, să se căsătorească cu Aleoșa; apoi cea a demonilor ei interiori, pe care i-o dezvăluie sincer cu ocazia ultimei lor conversații:

„ – Eu nu vreau să fac binele, pur și simplu; vreau să fac răul; nu e aici nici o boală.

– De ce să faci răul?

– Fiindcă nu rămâne nimic, nicăieri. Ah! ce bine va fi! Știi, Aleoșa, sunt gata câteodată să fac mult rău, lucruri urâte, mult timp, pe ascuns... Și deodată toți vor afla, mă vor înconjura, mă vor arăta cu degetul; și eu îi voi privi. E foarte plăcut.”¹¹

Rămâne ceva copilăros în această declarație. Pentru a o face, de altminteri, Liza este încă așezată în fotoliul ei de infirmă. Dar, în realitate, ea nu mai are nevoie de el. Exprimarea în cuvinte a înclinărilor ei rele e semnul că ea și-a recăpătat sănătatea. În acest proces, Aleoșa a avut (cu mult înaintea lui Freud) rolul de psihiatrist: ascultând clevetirile ei distructive, el îi permite să iasă în același timp din somatizare și din transfer. Strategia conștientă a Lizei (a se servi de boala ei pentru a-l manipula) a eșuat deci, dar strategia sa inconștientă (a se sprijini de el pentru a ieși din copilărie) a reușit. Acceptând partea răului care există în ea, ea devine capabilă, în realitate, să facă binele: astfel, în ultimul capitol, ea pune să se acopere cu flori sicriul micului Iliușa.

Dacă Liza, cu veleitățile sale diabolice, rămâne o figură luminoasă, perechea ei tragică apare, în 1938, odată cu Edith de Kekesfalva, eroina din *Mila periculoasă* de Ștefan Zweig. Puțin mai în vârstă decât Liza, „șaptesprezece ani, optsprezece ani, poate”¹², este paralizată de cinci ani. Și ea, deci, s-a îmbolnăvit în pragul adolescenței, dar nici un tratament nu a putut să o vindece, și conținutul psihic al simptomului ei – dacă cumva există unul – nu pare evident. Mai degrabă decât de originile bolii, Zweig se interesează de consecințele acesteia asupra legăturilor tinerei cu cei din preajmă.

Punctul de plecare al romanului este o stângăcie a lui Anton, povestitorul, care, întâlnind-o pe Edith cu ocazia unui bal și neștiind de handicapul ei, o invită la dans. De aici, criza de lacrimi a tinerei, vinovăția tânărului, trimiterea unui buchet a doua zi dimineată, invitația la un ceai după-amiază etc. Astfel începe între ei o relație infernală, în care dragostea unuia se lovește de mila celuilalt, o milă pe care ea o provoacă respingând-o complet, și în care el se scufundă din ce în ce mai mult – până la tragedia finală.

Asupra acestei mile, tânăra se exprimă cu o duritate feroce:

„– Știi foarte bine că tu răsuflă ușurat de fiecare dată când ușa se închide din nou după mine și că tu mă lași acolo întinsă ca un cadavru... Știi cum suspini pe un ton fățarnic, «sărmana copilă!» și în același timp ești grozav de mulțumit de tine fiindcă ți-ai sacrificat o oră sau două cu „săraca bolnavă”. Dar n-am nevoie de sacrificiile tale! Nu vreau să te crezi obligat să-mi servești porția zilnică de milă, nu-mi pasă deloc de mila ta. Dacă vrei să vii, vino, și dacă nu vrei, tot bine! nu veni! Îți zic, nu-mi pasă!”¹³

De fiecare dată când îl destabilizează astfel, ea își înmulțește imediat manevrele de seducție, manevre în care se exprimă în același timp copilul și femeia, și în fața cărora, simțindu-se vinovat de a fi făcut-o să sufere, el nu poate decât să cedeze. Astfel se instaurează între ei un joc complex de constrângeri duble:

- pentru el: pe de o parte dorința de a rămâne aproape de ea pentru a-i veni în ajutor, pe de altă parte, cea de a fugi pentru a-și păstra propria sa existență;
- pentru ea: pe de o parte dorința de a se vindeca și de a fi cu adevărat iubită de el, pe de altă parte conștiința de a fi nevindecabilă și de a nu-l păstra aproape de ea decât fiindcă este bolnavă;
- între ei: pe de o parte adevărul imposibil de spus, pe de altă parte, minciuna imposibil de crezut.

Infirmitatea tinerei fete fiind axa în jurul căreia relația se construiește și se distruge, corpul său devine arbitrul viitorului. Un nou tratament fiind preconizat, speranța unei vindecări îi face să-și unească energiile; până la un simulacru de logodnă, urmat imediat de o scenă teribilă în care, timp de câteva clipe, Edith reușește să meargă:

„Un miracol de voință trezise picioarele ei pe moarte. La drept vorbind, nu era un mers, era mai degrabă un zbor la suprafața pământului, zborul nesigur al unei păsări cu aripile tăiate; dar voința, acest demon al sufletului, o împingea din ce în ce mai departe; deja era foarte aproape de noi; în triumful efortului săvârșit, ea întindea către mine brațele sale, trăsăturile feței sale se destindeau pentru a face loc unui zâmbet de bucurie. Încă doi pași, nu, unul singur, și minunea se săvârșise: deja gura sa deschisă mă făcea să simt răsuflarea ei, când lucrul înspăimântător se produse. Din pricina mișcării violente cu care întinsese brațele, ea și-a pierdut echilibrul. Ca și cum le-ar fi retezat, picioarele sale s-au prăbușit pe loc. Ea se prăbuși la picioarele mele, în același timp în care cărjele sale cădeau cu zgomot pe pardoseala tare. Speriat, eu m-am dat înapoi involuntar, în loc să fac lucrul care se impunea, cel mai firesc: s-o ajut să se ridice.”¹⁴

Căderea unuia, darea înapoi a celuilalt, rup în mod definitiv mirajul în care s-au prins în capcană. Aceste două mișcări, amplificate, duc romanul la concluzia sa: Anton dă bir cu fugiții, și Edith se aruncă, de sus, de pe terasa sa.

Cuplul Anton-Edith apare astfel ca negativul cuplului Aleoșa-Liza. În timp ce eroii lui Dostoievski reușesc să depășească stadiul somatizării și transferului, cei ai lui Zweig nu izbutesc, Anton lăsându-se implicat într-o relație factice, în loc de a păstra neutralitatea care, poate, ar fi fost salutară.

REUȘITĂ ȘI EȘEC

Exemplele precedente tind să arate că, din moment ce există maladie romanescă, există strategie. Aceasta poate, așadar, să se desfășoare în două maniere:

• Când ea precede simptomul corespunde unei voințe a inconștientului de a exprima un conflict interior prin predispoziția corpului, în lipsa puterii de a o formula prin cuvinte. Este deci întâi o strategie internă, de reorganizare a energiilor psihice și fizice, dar și o strategie cu țință externă, căci scopul ei este de a trimite celor din preajmă un semnal de ajutor.

• Când ea urmează simptomul corespunde unei voințe (conștiente sau nu) de a o folosi pentru a-i servi pe cei din preajmă, speculând dorința pe care o au aceștia de a veni în ajutorul bolnavului, dorință pătată de un sentiment de vinovăție mai mult sau mai puțin fantasmatic.

În toate cazurile, bolnavul se află prins în capcană într-o rețea de constrângeri duble: nevoie și imposibilitate de a-și dezvălui suferința morală, ca și de a renunța la suferința fizică ce hrănește simptomul și se hrănește din el. Această rețea se întinde spre cei din preajma sa, care, după caz, se lasă prinși ori scapă de ea. De acest lucru va depinde, de fapt, deznodământul conflictului.

Din aceste cinci personaje analizate, două reușesc (Raskolnikov și Liza), două eșuează (Catherine și Edith), al cincilea („babulenka”) reușind să pozitiveze eșecul. Febra lui Raskolnikov și paralizia Lizei sunt un mijloc de a spune indicibilul celor din preajma lor. Pentru el: „sunt un criminal”. Pentru ea: „sunt o femeie”. Ei întâlnesc, unul în persoana judecătorului Porfir, celălalt în aceea a lui Aleoșa, un interlocutor care, fiind numai ochi și urechi în ascultarea lor, păstrează destulă distanță pentru a nu se lăsa atrași în cursă în jocul lor. Dacă Porfir îl oprea dintr-o dată pe Raskolnikov, când acesta îl incita, el nu ar fi obținut mărturisirea spontană, de fapt singurul lucru important. Necedând manevrei sale, el îl obligă să iasă din dubla constrângere și, astfel, îl salvează. La fel pentru Aleoșa.

Invers, prinși în cursă de febra Catherinei, ca și de paralizia lui Edith, cei din preajma lor cedează în fața strategiei acestora. În fața Catherinei, Edgar cade în groapa pe care și-a săpat-o singur în rolul său de infirmier, întărind-o astfel în disprețul ei; iar Heathcliff duce mai departe intrigile lui dușmănoase care o cufundă în disperare; ea nu are nici o scăpare. La fel, Edith, prinsă între paralizie și dorința ei de a umbla, între dragostea pe care i-o cere lui Anton și mila pe care ea o primește. Pentru una, ca și pentru cealaltă, strategia inconștient elaborată se întoarce împotriva lor, conflictul duce la moarte.

Cazul „babulenkăi” va fi la fel; cei din preajma ei cedând conștient în fața tiraniei ei, dacă ruina – mai puțin radicală decât moartea – nu venea să o oprească. Ultima ei declarație o arată deci schimbată: mai lucidă, mai umană. Ruina sa nu este de altfel decât parțială și dacă, la vârsta ei, ea nu poate spera

să-și recapete picioarele, a pierde o sută de mii de ruble pentru a accede la înțelepciune nu pare un preț excesiv.

Boala introduce, așadar, în structura romanescă o radicalizare adesea decisivă de tensiuni. Plasată în centrul conflictelor, care opun fiecare personaj lui însuși și celorlalți, ea aruncă asupra acestora o lumină specială, le orientează evoluția, le precipită adesea deznodământul. Dar aspectul ei cel mai caracteristic, probabil, rămâne acest joc de constrângeri duble care o declanșează și pe care ea le generează în schimb. Constrângeri duble care dau un caracter profund ambiguu deznodământului acestor conflicte, eșecul unei strategii putând fi dovada succesului ei, și invers.

NOTE

1. Brontë E., *Les Hauts de Hurlevent* (1847), Paris, Livre de poche, 1977, p. 157.
2. *Ibid.*, pp. 159-160.
3. *Ibid.*, p. 179.
4. Dostoievski F., *Crime et Châtiment* (1866), Paris, Gallimard, Pléiade, 1950, p. 136.
5. *Ibid.*, p. 149.
6. *Ibid.*, p. 179.
7. Dostoievski F., *Les Frères Karamazov* (1880), Paris, Livre de poche, 1962, t.I, p. 59.
8. *Ibid.*, p. 67.
9. Dostoievski F., *Le joueur* (1866), Paris, Folio, 1973, p. 83.
10. *Ibid.*, p. 142.
11. Dostoievski F., *Les Frères Karamazov*, op. cit., t.II, p. 223.
12. Zweig S., *La Pitié dangereuse* (1938), Paris, Grasset, Les Cahiers rouges, 1983, p. 34.
13. *Ibid.*, p. 74.
14. *Ibid.*, p. 142.

MONȘTRI MEDICALI: FEMEI DOCTOR ÎN LITERATURA ÎNCEPUTULUI DE SECOL XX

JULIETTE ROGERS *

În literatura Belle Époque femeia este de multe ori reprezentată ca înger sau demon. Pentru anumite opere, ea aduce îngrijiri și vorbe dulci căminului sau, din contră, seamănă discordie prin poftele ei excesive¹. În alte texte, este o ființă slabă, chiar neurastenică, luptând fără succes împotriva bolii², sau într-adevăr, e un tip puternic și curajos care vrea să-și facă loc într-un domeniu până atunci închis sexului ei. Printre acestea din urmă se întâmplă ca noi să descoperim femei doctor care figurează în două romane din Belle Époque: *Les Cervelines* (1903) și *Printesele științei* (1907) de Colette Yver³. Nici mila, nici dragostea maternă nu le aduce pe protagonistele acestor romane la medicină, ci o curiozitate științifică, o dorință de a înțelege și a depista boala fără a se preocupa neapărat de bolnav în primul rând. Prin aceasta, ele seamănă cu doctorii epocii, dar, în ochii unora, acest comportament le face monștruoză: periculoasă pentru societate și pentru profesia medicală.

Atunci când acești scriitori din Belle Époque reușesc să creeze personaje ce se îndepărtează de definițiile romantice ale femeii și bolii, bineînțeles se pune întrebarea: de ce? Cum se explică această schimbare în descrierea femeilor? Ce rezultate există pentru imaginile bolii în literatură?

Mai întâi, trebuie recunoscut că medicina, ca și medicul, au suferit enorme schimbări de-a lungul întregului secol al XIX-lea din punct de vedere

* Universitatea din New-Hampshire.

profesional, social și material. Clinicile și spitalele din Paris, văzute ca bază a tuturor studiilor medicale, au transformat medicina dintr-o muncă umilă de îngrijiri și de servicii pentru bolnav într-un sistem de cercetare centrat nu pe bolnav, ci pe boală. Michel Foucault a scris despre efectele acestei „nașteri a clinicii“, care a început la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Conform lui, bolnavii, considerați înainte drept clienți și deci esențiali practicilor medicale, au devenit în cursul veacului al XIX-lea simpli purtători de boli, pentru investigarea și experiențele medicului⁴. Până în 1850, Parisul atrăgea medici și studenți din toate țările Europei și Americii, mai ales din cauza concentrării de clinici. Cu începere din 1870, odată cu tezele despre microbi ale lui Louis Pasteur, laboratoarele pariziene au preluat schimbul și au îndepărtat medicul-cercetător de bolnavii săi, având în vedere că cercetarea asupra bolii avea loc la microscop, scutindu-l pe medic de orice contact direct cu bolile.

Această modificare de raporturi între bolnav și medic a schimbat puterea, percepută și reală, a profesiei medicale în societatea franceză. Progresele în cercetarea științifică au provocat mari distanțări între doctorul modest de cartier, care căuta totdeauna să reducă suferințele vecinilor săi și cercetătorul, numit „prinț al medicinei“, care domnea asupra experiențelor sale, în laborator, și asupra clienților săi anonimi, în clinici și spitale. Prestigiul cercetătorului a păgubit uneori munca umilului doctor. Istoricul Pierre Guillaume vorbește astfel despre aceasta:

„Exemplul tuberculozei oferă o ilustrare foarte clară a unei disocieri, cât se poate de obișnuită în secolul al XIX-lea, între progresul cunoașterii științifice pe de o parte și cel al terapiei pe de altă parte. Departe de a avea totdeauna un efect imediat pozitiv, progresul științific poate uneori să sublinieze zădărnicia îngrijirilor propuse, și savantul poate astfel să-l dezarmeze pe practician.“⁵

Adeșea, medicii aveau mijloacele de a identifica bolile pacienților lor, dar nu mijloacele de a le vindeca⁶. Medicul se găsea deci într-o situație foarte ambiguă și această profesiune a suferit o criză morală la începutul secolului XX. În literatura acestei epoci, profilurile de medici reflectă bine această perioadă trecătoare⁷.

Femeile doctor și savante în epocă sunt oricum foarte puțin numeroase, dar importante pentru pozițiile lor de pionierat în aceste domenii bărbătești. Printre „prințesele științelor“ de la sfârșitul secolului al XIX-lea, Madeleine Brès, Augusta Klumpke, Blanche Edwards-Pilliet și Marie Curie devin celebre la Paris datorită înrărilor lor în anumite bastioane masculine

(facultatea de medicină mai întâi, apoi internatul său și, în sfârșit, Premiul Nobel). În romanele scrise în Belle Époque, femeile doctor cad în cele două categorii deja menționate: prințesele științelor, care provoacă invidia colegilor lor și, opusele lor, umilele practiciene care mor încet-încet de surmenaj și sărăcie.

Stereotipurile asociate femeii în Belle Époque, adică o persoană în mod natural maternă, care se ocupă de ceilalți și are grijă de bolnavi, ne-ar putea determina să credem că profesia de medic va fi acceptată de femei, mai ales, în măsura în care ele reușesc să diminueze suferințele bolnavilor. Dar odată cu noul prestigiu și puterea medicilor-cercetători, opinia publică și marii oameni de știință resping introducerea femeii în profesia medicală. De exemplu, cu ocazia a două susțineri de teze de doctorat medicale diferite, eminentul cercetător în patologie Charcot, membru al juriului, a mărturisit fără rușine că nu citise teza în cauză pentru că fusese scrisă de o femeie. El a anunțat de asemenea că femeile din cauza „fiziologiei speciale a sexului lor” și a „frumuseții lor naturale” nu trebuie să concureze cu bărbații pentru posturile prestigioase din oraș. Ele vor trebui să se limiteze la posturi de medici de țară sau la studiul copiilor și femeilor⁸. Când vedem astfel de remarci, enunțate de savanți domnici de putere și doritori să-și apere profesiunea lor de intruziunea femeilor, nu ni se mai pare surprinzător că bărbații, în literatura din Belle Époque, metamorfozează de asemenea aceste femei inteligente în monștri de neatinși. Dar cititorul bine avizat va vedea că problema nu rezidă complet la femei: medicii bărbați sunt și ei monstruoși, nu numai prin obsesia lor pentru boli, ci și prin propria lor orbire în tratarea bolilor și prin invidia lor feroce în privința femeilor care concureau pentru posturile prestigioase.

Un bun exemplu despre o femeie doctor, văzută ca monstruoasă, este Jeanne Boerk, tânără studentă în medicină și unul din personajele romanului *Les Cervelines*. Ea reușește să-i șocheze pe profesorii ei datorită atitudinilor ei profesionale: ea dorește să descopere și să studieze doar boala, nu să aline suferințele bolnavilor. Ca și ceilalți interni din spital, Jeanne învață să fie plăcută în fața bolnavilor, dar ei înțeleg că îngrijirile personale nu sunt decât o datorie profesională. Medicii care o înconjoară și îi predau lecțiile lor vorbesc în general despre bolnavi în termeni cu totul impersonali, ca despre niște obiecte de studiu mai degrabă decât ființe individuale. În timpul uneia din seriile lor de vizite zilnice, doctorii Tisserel și Cécile⁹, împreună cu domnișoara Jeanne Boerk, participă la acest tip de vorbire impersonală. Iată unele comentarii:

„- Apropo, strigă Cécile deodată, nu mi-ai arătat meningita ta pe care am văzut-o de curând.

- Prea târziu, dragul meu, spuse Tisserel, cu gestul unui colecționar căruia tocmai îi lipsește bibeloul cel mai rar, exact în momentul când voia să-l arate; ea a murit azi-noapte.“¹⁰

Mai întâi, observăm că doctorul Cécile vorbește despre bolnavă ca despre o formă curioasă de boală: „meningita ta“. Apoi bolnava este descrisă ca o curiozitate sau „bibelou“, pe care doctorul Tisserel îl colecționează. În acest mic schimb de replici nu i se spune deloc bolnavei pe numele ei adevărat și nu există nici un regret, cătuși de puțin, în tonul celor doi medici când anunță că bolnava a murit în timpul nopții. Singurul lor regret este că Jean Cécile nu putuse să examineze bolnava înainte de moartea sa.

Într-o imitare exactă a profesorilor ei, domnișoara Jeanne Boerk folosește și ea discursul impersonal când vorbește de norocul unui student în anul întâi care examinează o bolnavă în fața celorlalți. Ea spune: „Are noroc, pentru un debut, de a da peste un subiect atât de tipic; pe vremea mea nu se putea găsi așa ceva; a trebuit să repet de mai multe ori teoretic lecția lui Laennec timp de săptămâni fără un exemplu.“¹¹ Ca și Tisserel și Cécile, Jeanne nu spune deloc bolnavilor pe numele lor adevărate; ea vorbește despre ei ca despre „subiecte“ și despre „exemple“. Fără îndoială, comentariile ei nu au nimic de-a face cu sănătatea individului și se concentrează în întregime asupra bolii și simptomelor acesteia. În termeni la fel de impersonali, Paul Tisserel laudă comportamentul profesional ca și aptitudinile pentru diagnostic ale lui Jeanne: „Rareori am văzut auscultare atât de frumoasă; domnișoara Boerk este cea care mi-a descoperit-o, trebuie să recunosc. Ea a diagnosticat perfect tot ce e acolo.“¹² Expresia lui „tot ce e acolo“ demonstrează că tot ceea ce vede este boala și elogiul său despre capacitățile Jeannei se bazează în mare parte pe faptul că ea știe să repereze exact locul și tipul de boală, fără măcar să-și facă griji despre bolnavul necăjit.

Jeanne poate așadar să reușească în profesiunea ei fiindcă, pe de o parte, ea cunoaște perfect tehnicile esențiale și, pe de altă parte, ea a adoptat atitudinile și comportamentele prescrise pentru un cercetător științific. Și totuși, unii dintre colegii ei văd atitudinea ei profesională într-un mod negativ, deoarece ei consideră că nu este „treaba unei femei de a vedea suferința“, cum îi explică unul dintre medici. Un exemplu clarificator despre respingerea lor se produce când Jeanne începe să se laude că nu a leșinat niciodată la vederea sângelui, nici în fața mirosurilor urâte. Ca dovadă, ea

amintește disecția pe care o făcuse în amfiteatru asupra unui cadavru, la șapte zile după deces. Doctorul Cécile este uimit de mărturisirea ei, căci el se simțise bolnav în timpul primelor lui disecții. Aici, adeviziunea strictă a lui Jeanne la regulile profesionale pare să meargă prea departe. Însă, directorul ei, Tisserel, îndrăgostit de ea, pune floricele cu mândrie: „Douăsprezece zile te-ai servit de fetița cu flegmon, douăsprezece zile.”¹³ Cuvintele lui Tisserel („te-ai servit de fetiță”) sunt mai perverse, poate chiar mai tulburătoare decât lăudăroșenia discretă a lui Jeanne. Dar Jean Cécile rămâne îngrozit de mărturisirea lui Jeanne pentru că ea vine din gura unei frumoase tinere femei de douăzeci și doi de ani și demonstrează pentru el lipsa de sensibilitate pe care el o consideră tradițional feminină. După Jean Cécile, care este inventatorul termenului „cerveline”, titlul acestui roman, Jeanne este ilustrarea perfectă – în întregime creier, fără nici un pic de inimă, foarte feminină în aparență, dar inumană în străfundul sufletului¹⁴. Pentru că este competentă din punct de vedere profesional, ea devine pentru el (și pentru mulți dintre colegii ei) un monstru al medicinei.

Surpriza și oroarea colegilor masculini rezidă și din faptul că femeia, tradițional obiect al privirii în cultura franceză, luase aici poziția de observatoare. De mai multe ori, povestitorul ne explică că lui Jeanne îi plăcea să-i fixeze cu privirea pe cei cărora le vorbește, nu numai pe bolnavi și bolile lor, ci pe toată lumea. Povestitorul descrie prima întâlnire a lui Jean Cécile cu domnișoara Boerk astfel:

„Ea îl privea direct, cu ochii ei limpezi și reci care văzuseră atâtea lucruri, atâtea carnaje secrete în carnea moartă, atâtea lucrări ale cuțitului în carnea vie, atâtea goliciuni respingătoare, atâtea sânge, atâtea grozăvii. Ea îl intimida pe Cécile cu acești ochi indiferenți și superb de inteligenți totodată.”¹⁵

Această inversare de roluri, în care femeia devine subiectul care observă obiectul său, îl face să se simtă prost pe medicul-bărbat¹⁶. Ca răspuns sau poate ca revizuire a acestei femei-monstru, sunt, câțiva ani mai târziu, alte modele de femei doctor propuse cititorilor. În *Prințesele științei*, roman scris cu patru ani mai târziu, în 1907, același autor ne-o prezintă pe Thérèse Herlinge, protagonistă și noua „cerveline”: cea care va încerca să aibă totul. Thérèse are gustul pentru cercetarea științifică pură, dar își dorește și contactul cu clienții săi. Și, când un coleg de spital îi propune căsătoria, Thérèse, care este mai întâi șocată, începe să se intereseze totuși de acest aspect sentimental în viața ei. Ea trebuie să-i explice logodnicului ei, Fernand Guéméné, de ce nu va putea niciodată să renunțe la studiile sale medicale

pentru o căsătorie burgheză. Descrierea ei demonstrează fascinația, uneori lugubră, pentru știință. Regăsim, integrată în descrierea sa, insistența, tipică acestei epoci, asupra bolii și nu asupra bolnavului. În plus, se găsește la Thérèse o pasiune incipientă pentru putere și autoritate:

„Vai! Guéméné, Guéméné, tu nu le știi deci, tu, transele ametoitoare ale diagnosticului și voluptatea auscultării și triumful previziunilor confirmate? [...] Și ce putere deținem noi! [...] Și autopsia! Ce minune, cu revelațiile ei care vin să sancționeze întreg eșafodajul ipotezelor emise asupra unui caz misterios! De multe ori, vezi tu, am tremurat în timpul unor auscultări dificile, în prezența unor secrete pe care corpul viu nu le lăsa să-i scape, în timp ce mă gândeam la autopsie care va dezgoli viscerele, va ilumina obscuritățile noastre, incertitudinile noastre; da, autopsia am dorit-o uneori febril [...] am dorit-o cu revoltă, cu curiozitate.“¹⁷

Descrierea entuziastă a autopsiei indică setea omului de știință modern pentru descoperire. Mărturisirea ei dezvăluie faptul că imboldul curiozității pentru boală eclipsează orice dorință de a vindeca sau de a îngriji pe bolnavi: ea dorește numai autopsia și răspunsul la întrebările ei prin moartea lor. Ea nu menționează nici bolnavul în vorbirea ei pasionată, doar atunci când, din nenorocire, el se vindecă și își ia corpul cu el, privând-o de autopsie și lăsând-o nesăturată, de vreme ce este incapabilă de a determina natura exactă a bolii care se ascundea înăuntru. Ea termină elogiul macabru al autopsiei cu fraza: „Ah! au existat clipe frumoase în viața mea, Guéméné!“¹⁸

Chiar dacă Thérèse nu face decât să-l imite pe tatăl ei, eminentul șef de spital parizian în care ei muncesc împreună, reacția colegului este, din nou, repulsia. Această imagine a savantului obsedat nu este exact cea pe care Fernand și-o imaginase pentru viitoarea lui soție. Ar fi preferat o femeie devotată medicinei pentru a vindeca pacienții ei, cu milă, cu bunătate; o femeie care va cultiva calitățile care se găsesc în definiția tradițională a infirmierei. La Thérèse, Fernand găsește calitățile opuse. Și totuși, el continuă să o vrea de soție, poate din cauza prestigiului și a accesului la putere pe care îl reprezintă tatăl ei, doctorul Herlinge. El încearcă deci să găsească un compromis în care Thérèse va putea să continue munca ei de cercetare, în timp ce el va putea să o păstreze acasă. Dar când Fernand propune un laborator construit pentru ea în propria lor casă, așadar întrerupând activitățile ei în lumea publică a spitalelor și a clinicilor, aceasta refuză categoric. În reproșul ei e greu de determinat dacă este vocea unei femei care refuză să fie închisă ori vocea unei femei care este într-adevăr mai interesată de suferința umană. Iată argumentul său:

„Ea îl întrerupsese indignată:

– Un laborator! Iată ce-mi oferi! Am visat incomparabila acțiune a medicului, contactul cu o întreagă umanitate: această mică lume completă care este clientela și al cărei prieten, stăpân moral și salvator devii, în același timp. Drept câmp de experiențe am vrut corpul omenesc viu, vibrând și suferind. Am râvnit la rolul de vindecător. Mă cred hărăzită acestei misiuni de a combate suferința umană. Cu adevărat mă simt în stare de energii suficiente pentru această viață intensă și fecundă care valorează cât alte zece vieți de femei. [...] Am nevoie de exercitarea științei mele, de practica medicală, și nu de studii sterile. Spitalul mă magnetizează, boala mă atrage. Vreau succesul adevărat, triumful propriu medicului: victoria asupra morții.“¹⁹

În acest discurs pentru cauza nobilă a medicinei, vedem aceeași dorință de putere, de „triumf“ asupra bolii, precum în cuvintele precedente. În plus, există o deviere interesantă de la cercetare și descoperire care dominaseră gândirea sa mai înainte. Aici, Thérèse vorbește despre dorința ei de a lucra cu ființele umane și respinge ideea de a se închide cu fiole și microscopie. Este probabil speranța autoarei, Colette Yver de a schița portretul unui medic în același timp modern și uman. Sau, mai simplu, este revolta unei femei inteligente care nu vrea constrângeri asupra vieții sale profesionale și intelectuale.

Oricum, această bănuială de omenie la Thérèse va duce la înfrângerea sa în același timp profesională și personală, pentru că va încerca de-a lungul întregului roman să îndeplinească toate rolurile deodată – savant impersonal, medic umanitar, menajeră eficientă, soție și mamă dulce. Dacă ea reușește în lumea muncii (descoperiri importante, clienți privați numeroși), soțul ei se plânge continuu că ea îl neglijează, iar servitorii dezordonăți strică viața familială. Dacă ea reușește în lumea privată (casă în ordine, nașterea unui copil), teza ei de doctorat suferă și colegii îi uită munca sa. În acest joc, în care ea este perdantă în toate cazurile, femeia monstruoasă devine victimă a unei societăți prost făcute pentru o femeie în același timp intelectuală și umană. Ea nu reușește să îndeplinească nici unul dintre aceste roluri și sfârșește foarte nemulțumită de viața sa²⁰.

În încheiere, aș dori să revin la întrebarea pusă la început: care sunt consecințele pentru imaginile bolii în aceste romane în care femeia ia o atitudine atât de nouă pentru epocă? La prima vedere, femeile medici nu schimbă nimic în vorbirea impersonală asupra bolii, atât de obișnuită printre cercetătorii acestei perioade. Exemplul „cervelinei“ pure este cel al unui personaj care îi imită pe profesorii săi și pe șefii săi și uneori îi depășește în atenția sa scrupuloasă față de vorbirea științifică. Prin reacțiile pe care

comportamentul său le provoacă – oroare și repulsie – noi vedem bine că modul de a vorbi despre bolnav este de necrezut, fie că este un bărbat sau o femeie cel care pronunță cuvintele. Și când Yver ne oferă portretul unei femei doctor bine intenționate care va dori să facă cercetare și să îngrijească bolnavii în același timp, rezultatele sunt la fel de negative ca pentru o „cerveline” pură. Aceasta nu din cauza unei lipse de efort sau de capacități din partea femeii care are poate facultăți mai bune pentru a descoperi remediile și a îngriji bolnavii decât unii dintre colegii ei. Din contră, aceasta este din cauza unei profesiuni care se limitează și care, deci, nu permite membrilor ei să-și exercite profesiunea lor cum și-ar dori. Prin descrierile sale de femei doctor monstruoase Colette Yver reușește așadar să pună în discuție două practici din epoca sa: cea a medicinei materialiste și cea a sexismului în profesiunea medicală.

NOTE

1. Aceste două alegeri limitate pentru femeie există de mult timp în cultura western: Maria-Magdalena vs. Marta, curtezană vs. menajeră etc. Romanul francez din secolul al XIX-lea nu face decât să consolideze aceste restricții pentru personajele feminine și reprezintă o bună reflectare de moravuri ale epocii. Istoricii din secolul al XIX-lea, Anne-Martin Fugier, James McMillan și mai recent Christine Bard, explică într-adevăr aceste nepotriviri pentru burghezi și țărani.
2. Marceline și lupta sa ineficace împotriva tuberculozei, în *L'immoraliste* de André Gide (1902), ne oferă un exemplu tipic. După Pierre Guillaume, istoric al tuberculozei, în viziunea romantică fizica este o boală feminină, deși calculele istorice ne arată că bărbații sunt cei care mor cel mai adesea. Pentru această contradicție, Guillaume ne oferă următorul argument: „Dacă bărbatul nu poate decât trăi rău această pasivitate mutilantă, femeia, care este, prin definiție, în întregime sensibilitate, găsește în sine ea posibilitatea de a exprima o noblete proprie sexului ei. Se înțelege de ce fizica romantică este feminină”, Pierre Guillaume, „Présentation: Histoire d'un mal, histoire globale. Du mythique à l'économique”, în *Pœurs et Terreurs face à la contagion: choléra, tuberculose, syphilis (XIX^e-XX^e siècle)*, éd. Jean Pierre Bardet et al, Paris, Fayard, 1988, p.161.
3. Mai multe romane din această perioadă au femei doctor ori savant în intrigă: *Pharmacienne* (1907) de Marcelle Babin, *La Bachelière* (1910) de

Gabrielle Reval, de exemplu. În secolul al XIX-lea, de asemenea *Le Docteur Claude* (1879) de Hector-Henri Malot.

4. „Arheologia privirii medicale“ *Naissance de la clinique*, apărută în 1963, a schimbat modul despre care se vorbește de istoria medicinei și a medicului în Franța.

5. *Ibid.*, pp. 167-168.

6. Guillaume vorbește despre această disociere ca fenomen din secolul al XIX-lea, dar el este foarte frecvent și în secolul XX. În cazul SIDA ori al cancerului, de exemplu, există mijloace de a identifica bolile cu precizie, dar, remediile cel mai adesea ne scapă încă.

7. Un bun exemplu al acestei literaturi de epocă este romanul *Les Morticoles* (1894) de Léon Daudet. Este vorba despre două grupuri de medici opuși care locuiesc în același oraș. Daudet stabilește o legătură între ideile lui Pasteur și protagoniștii demoniaci din carte care sunt protejați la școala de medicină. În opoziție cu acești „morticoli“, Daudet oferă medici care vor să aline bolnavii și care nu au încă obsesia microbială a celorlalți.

8. Jan Goldstein, „The Uses of Male Hysteria: Medical and Literary Discourse in Nineteenth-Century France“ în *French Medical Culture in the Nineteenth Century*, ed. Ann La Berge și Mordechai Feingold, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 231-232, n. 245. Trebuie să observăm că relațiile între Charcot și femei erau complexe. Chiar dacă el refuza să ia în considerație unele candidate pentru teza de doctorat medicală, totuși printre studenții săi celebri se găsește domnișoara Blanche Edwards, pe care o susținea și o proteja în școala de medicină, într-un moment în care un mare număr dintre colegii săi nu voiau femei în concursurile pentru internat.

9. Cu numele de familie „Cécile“, Yver ne oferă un nume ușor înșelător, totuși asemănător cu firea acestui om: fără prenumele „Jean“, s-ar putea interpreta „Dr. Cécile“ ca femeie doctor. Și acest medic are multe calități așa-zis „feminine“: emotiv, sentimental, înclinat spre dragoste, căsnicie și viață privată de familie.

10. Colette Yver, *Les Cervelines*, Paris, Calmann-Lévy, 1903, p. 57.

11. *Ibid.*, p. 56.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 53.

14. Ceea ce el uită, sau pretinde că nu știe, este că Jeanne nu face decât să imite comportamentul profesorilor ei. El nu va spune deloc despre Paul că n-avea suflet sau despre colegii săi că erau inumani în străfundul sufletului, dar aceste definiții îi par bune pentru a o descrie pe Jeanne.

15. *Ibid.*, p. 52.

16. Într-una din fotografiile celebre ale lui Marie și Pierre Curie, în laboratorul lor, în jurul anului 1903, jocurile de priviri și de putere sunt foarte interesante de studiat. Marie Curie se află în centrul imaginii, cu o fiolă în mâini, și privește drept în fața ei. Soțul ei, Pierre, stă de asemenea în picioare, dar lângă Marie și la marginea fotografiei. În consecință, s-ar putea considera Marie drept figura centrală puternică din portret. Totuși, Pierre nu privește fotograficul, ca Marie, el este întors cu spatele și o privește pe soția sa. Există deci un alt mod de a interpreta imaginea: Marie este de două ori subiectul privirii (obiectul fotografului și al soțului ei, și poate de asemenea al publicului care privește fotografia). Puterea sa este astfel diminuată de privirile lor.

17. Colette Yver, *Princesses de science*, Paris, Calmann-Lévy, 1907, pp. 24-25.

18. *Ibid.*, p. 25.

19. *Ibid.*, p. 33.

20. Adesea, se consideră faptul că Thérèse renunță la funcțiile sale publice, la sfârșitul romanului, ca o „înfrângere” și autoarea Colette Yver este considerată antifeministă. Dar este evident că problema în acest roman nu constă în faptul că femeia ar fi slabă, sau stupidă, sau incapabilă; Yver ne dă un portret impresionant al Thérèsei care reușește în toate domeniile. Contrar unui mesaj „antifeminist”, autoarea creează aici o femeie idealistă și inteligentă și bărbați egoiști și misogini care îi fac dificilă viața și care o silesc să aleagă între viață profesională și viață personală. Lista este lungă pentru Thérèse, de la soțul ei care se plânge tot timpul, la colegii ei care o uită de îndată ce pleacă vreme de câteva săptămâni pentru a se ocupa de familia sa.

SCRIS INAPETENT¹: TULBURARE A COMPORTAMENTULUI LITERAR

ISABELLE MEURET*

„M-am familiarizat cu un cuvânt care desemnează o stare de care eu sufăr de câteva luni, un cuvânt foarte frumos: anorexie. Din *an*, privativ, și *oregomai*, a dori. El înseamnă lipsă de apetit («care nu trebuie deloc confundat cu dezgust», spune Littré). Acest termen nu este folosit decât de doctori; nu contează, am nevoie de el. Că sufăr de anorexie e prea mult spus: cel mai rău este că nu prea sufăr de ea; dar inapetența mea fizică și intelectuală a devenit atât de mare, încât uneori aproape nu mai știu ce mă ține încă în viață, dacă nu obiceiul de a trăi. Mi se pare că nu voi putea decât să mă las pradă ei pentru a înceta de a fi. În ceea ce scriu aici să nu se vadă nicidecum disperare, ci mai curând satisfacția“, scrie Gide în *Așa să fie*.

Anorexia, deși considerată ca o „patologie“ relativ nouă, nu datează totuși de ieri. Inapetența unor mari scriitori de la începutul secolului – deja foarte bolnavi, – este un fapt notoriu. În timp ce Franz Kafka, tuberculos, mărturisea în jurnalul său că scrisul necesita o dietă consecventă², Karen Blixen, sifilitică, găsea sprijin în anorexie, grija hranei „făcând-o să piardă toate atuurile sale“³. Cel dintâi ne-a lăsat un text revelator, *Un artist al foamei* (1922); cea de-a doua, din contră, dă frâu liber imaginarului său bogat cu feluri de mâncare delicate în *Cina lui Babette* (1958).

Deși anumiți bărbați pot fi pradă chinului abstenenței, femeile sunt, cu siguranță, cele care astăzi cedează în masă ispitei foamei. Anorexia zis

* Universitatea Catolică din Mons.

mentală, epidemie de sfârșit de secol, lasă numeroase stigmatе în corpul scrisului contemporan. Este dificil de a înțelege ceea ce le împinge pe tinerele femei să se înfometeze până într-acolo încât, uneori, urmează moartea. De fapt, unii declară că anorexia, în Occident, omoară mai mult decât SIDA⁴. Enigma foamei subzistă și, paradoxal, se adâncește pe măsură ce articole și studii vin să alimenteze bibliotecile noastre. Înainte de a fi identificată ca o boală cu excepția absolută de o parte și de alta a Canalului Mânecii – *inaniție isterică* în Franța (Lasègue, 1873) și *anorexia nervoasă* în Anglia (Gull, 1873) – privațiunea alimentară exista deja sub alte nume, precum *consumpție nervoasă*, *ftiziologie* (Morton, 1689 și 1694), *sitomanie* (Chiple, 1859), *apepsie isterică* (Gull, 1868). Ea a fost botezată *anorexie mentală* de Huchard în 1883 și împopoțonată cu numele de *anorexie a fecioarelor* de Babinski în 1895.⁵ O sfântă anorexie a fost observată de Rudolph Bell la călugărițele din Evul Mediu, în special la Sfânta Caterina din Siena⁶.

Astăzi, reviste medicale, special consacrate problemelor de comportament alimentar, ca *International Journal of Eating Disorders*, cunosc un succes enorm. Ele sunt pline de articole disecând corpul anorexic *ad nauseam*. Și totuși, ce avem noi de câștigat dacă atacăm obiectul misterului decorticându-l în multiple simptome⁷? Astfel, se vorbește de anorexici de tip restrictiv sau purgativ, sau mai mult, de bulimanoarexici. Pentru americani, anorexia se reduce chiar la un număr matricol, ultimă descoperire: DSM IV 307.1⁸. Desigur, înverșunarea medicală se înțelege. Femei tinere mor. Un tratament se impune. Se creează clinici, asociații înfloresc, emisiunile televizate se înmulțesc și presa scrisă face avere pe seama lor fără să frâneze cursul abstenenței forțate. A vorbi chiar de ea devine periculos, căci înseamnă a-i face reclamă.

Importanța factorilor socio-culturali în dezvoltarea acestei „patologii” este incontestabilă. Istoricul american Joan Jacobs Brumberg afirmă că astfel de tulburări de comportament nu pot să se dezvolte într-un vid cultural⁹. Elaine Showalter, în ce o privește, a stabilit o paralelă interesantă între obsesia corpului isteric în secolul al XIX-lea și a corpului anorexic în secolul XX¹⁰. Aceste tulburări au fiecare înfățișările lor emblematice și, în cele două cazuri se asistă la o vânătoare de vrăjitoare și la o avalanșă de mărturisiri. Pe banca acuzaților, manechinul englez Trish Goff despre a cărei siluetă cadaverică ne amintim în revista *Vogue*, tânăra actriță americană Calista Flockhart, mai bine cunoscută sub numele de Ally McBeal și cântăreața Dolores O’Riordan din grupul irlandez *The Cranberries*. Toate nu au încetat

să dezmință bârfelile pe care le consideră calomnioase. Un număr al revistei *People*¹¹ difuza, în 1999, fotografii „înainte“ și „după“ ale unor actrițe hollywoodiene toate bănuite de anorexie. Articolul nu spune dacă aceste clișee au suferit o *digital dieting**, ceea ce este, la ora actuală, mai mult ca sigur. Mai puțin decât față de așa-zisele lor necazuri alimentare, presa de scandal se agață mai mult de refuzul lor de a-și recunoaște slăbiciunea. Și bineînțeles a existat mărturia lui Lady Di și agitația pe care a provocat-o apariția unei prințese Victoria subit famelică, femeie tânără cu linii curbe de obicei atât de avantajoase. Corpul anorexic este deci pe punctul de a deveni mitic.

Roland Barthes a subliniat importanța neologismului în constituirea miturilor¹². Anorexia nu scapă nici ea. Abigail Bray, nu fără ironie, a indexat vreo douăzeci de termeni definind această boală și a conchis că o epidemie de interpretări s-a folosit de însăși epidemia de anorexie. Tulburarea de comportament alimentar (*eating disorder*) a devenit o tulburare a lecturii (*reading disorder*)¹³, o obsesie de a voi să descifreze hieroglifele corpului slab și de a o închide pe anorexică într-un diagnostic în care îi vine greu să se recunoască. Denunțând complet această constrângere enunțiativă, nu pot să nu consimt la joc și să-i adaug alte interpretări unele mai seducătoare decât altele. Astfel, anorexia se definește și ca o *pervertire a voinței* (Gull, Laségue, 1873), un *absenteism social* (Mara-Palazzoli, 1963), *inapetența* sau *parodia autonomiei* (Cameron, 1985), o *metaforă a veacului nostru* (Orbach, 1986), un *extaz al descorporării* (Ellmann, 1993), o *metafizică a mâncatului* (Heywood, 1996), sau mai mult, un *fenomen distopic* (Sceats, 2000).

Refuzul de a se alimenta a existat fără îndoială dintotdeauna; fascinația pe care anorexia o exercită, din contră, este un fenomen nou dintr-un punct de vedere istoric, constată Germaine Greer¹⁴. Suntem martori ai unei tulburări a civilizației în care anorexica merge prea departe în căutarea frumuseții, a ordinii și a curăteniei, cele trei cracteristici definite de Freud ca garanții ale culturii¹⁵. De fapt, zveltețea mortală, obsesiile maniace și puritatea unui corp, la limite de acum înainte pecetluite, sunt partea anorexice. Privarea alimentară este o apropiere absurdă a morții, dar și o căutare absolută a vieții împinse la extrem. A vorbi de *mulțumire sufletească* așa cum André Gide îi preia înțelesul, văzând în anorexie o aspirație către plenitudine, o plăcere spirituală de a muri pe care Jean și Simone Kestemberg, împreună cu Simone Decobert, au numit-o *orgasmul foamei*¹⁶.

* Dietizare digitală (n. t.).

În timp ce anorexia se află sub luminile rampei, tânăra femeie care suferă de ea stă deoparte. Hipermediatizarea acestei tulburări de comportament o face să uite fatalitatea și suferința pe care aceasta o generează. Dacă, așa cum a remarcat Caroline Eliacheff, anorexicele s-au născut cu darul vorbirii lui Lasègue¹⁷, se poate, fără discuție, afirma că unele totuși s-au apucat de scris pentru a se elibera și a povesti cele trăite de ele. Eu îmi propun să dau seama, pe scurt, de modul în care ele prezintă – sau își imaginează – anorexia în operele lor, cel mai adesea în dezacord cu studiile medicale și culturale dominante. Acestea impun dintr-o dată „artistelor foamei” o identitate de bolnave sau de victime ale modei pe care ele o refuză în majoritatea cazurilor. Povestirile acestor femei merită o atenție specială pentru a lărgi domeniul cunoașterii noastre căci ele relatează experiențe *subiective*, uneori neașteptate, despre anorexie.

Așadar, mi se pare esențial de a îndulci termenul „anorexie” descărcându-l de diferitele lui adjective. Definiția pe care i-o dă André Gide – citată la începutul textului – ilustrează destul de bine propunerea mea. De fapt, o lectură etimologică permite să se înțeleagă *slăbirea*¹⁸ drept simptomul femeilor privându-se de o dorință atât de puternică, încât le consumă corpul. Fără a vrea să nege influența cultului zvelteței ca nouă lege, alte interpretări apar din aceste mărturii, încât îmi place să le adun sub denumirea de scriere inapetentă sau mai mult croiala *zero a scrisului*¹⁹. Cu alte cuvinte, anorexica face tabula rasa din corpul ei. El devine pagina albă pe care ea se poate crea din nou.

Textele care vorbesc de anorexie sunt de obârșii geografice foarte variate, la fel ca genul cărora le aparțin. Punctul de vedere al autorilor lor diferă și el. Într-o primă perioadă, se pot citi mărturii extrem de chinuite, fragmentate, în care anorexica *renunță* la viață și se prezintă ca un eu *dezincarnat* care se conjugă mai multor persoane. Într-o a doua perioadă, *enunțarea* se face în mod mai inteligibil, pe măsură ce anorexica *se incarnează* în „eu” și devine trup. În sfârșit, o a treia serie de texte tratează despre anorexică la distanță. Scriitoarele *denunță* privațiunea lor sau cea a unei rude apropiate și se *reincarnează* rejucând prin procură o dramă căreia ele i-au scăpat.

Un prim exemplu de scris inapetent este jurnalul autoarei algeriene Sabrina Kherbiche²⁰. Fiică dintr-un tată algerian și dintr-o mamă bretonă, ea nu reușește să se împace cu cele două identități ale sale. Vinovată de a fi iubit un alt bărbat decât pe cel căruia îi fusese făgăduită, ea se vede *înfrumusețată* cu o sutură; cicatrice insuportabilă care încearcă să șteargă vina. Dar soțul nu este păcălit și în noaptea nunții își dă seama de infamie: familia nu o mai

vrea, ea trebuie să se întoarcă în Franța. Hibriditatea viscerală a tinerei femei se resimte în scriitura divizată în care alternează „eu” și „cealaltă”. Un „eu” puțin artificial încearcă să coasă din nou țesutul unei vieți mincinoase, dar aceasta se destramă de fiecare dată când „cealaltă” o chinuie. Textul cade sub autoritatea timpului care poartă acțiunile și gesturile anorexice. Scriitura salvează destrămarea completă. Pentru a trăi trebuie să se manifeste. Corpul anorexic, precum în schizofrenie, e locuit ca un cadavru în putrefacție:

„Mă trezesc în fiecare dimineață cu acest miros urât care transpiră din porii mei din timp în timp, încât am impresia că mă scald complet în putregai scârbos. Fiecare colț din pielea mea se înmoaie în stricăciune. Spiritul meu a suferit și el descompunerea corpului: el se bălăcește în ura de sine scufundat de alții.”²¹

Și totuși, abjecția se poate dovedi necesară pentru o renaștere. Dacă este crezută Julia Kristeva, „[...] încep să devin o alta cu prețul propriei mele morți. În acest drum în care «eu» devin, mă nasc eu însămi în violența suspinului, a vomei”²². Textul Sabrinei Kherbiche este de o violență extremă și în același timp lectura lui ne amortește, precum crizele de bulimie și vărsăturile care o lasă pe tână femeie complet năucă. *Sutura*, unind cu dibăcie un gen foarte occidental – jurnalul de însemnări – cu o mulțime de motive arabe – vâlul, semnul caligrafic – reușește acolo unde corpul eșuează în neacceptarea hibridității²³.

O altă mărturie este cea a australienei Fiona Place²⁴. Reminiscențele sale despre un trecut anorexic ne parvin într-un limbaj care se poate de asemenea califica drept schizofrenic. Șederea ei la spital este povestită într-un stil extrem de nebulos în care alternează tipologiile și vocile. Cititorul se bucură de cuvinte – adesea inventate, pure neologisme, confecționate într-un vocabular alimentar. Eu, hrană și limbaj nu fac mai mult decât unul. Cum semnaleză foarte corect Eric Bidaud, „anorexica trăiește cu totul în limbaj”²⁵ și este aproape ca o patologie a limbajului că autoarea își identifică boala. Dar *Mucava*, fiind în întregime unul din textele cele mai șlefuite, se distinge de majoritatea celorlalte mărturii prin faptul că autoarea avansează motive fiziologice pentru a explica incapacitatea sa de a se hrăni. Acest lucru este cu atât mai interesant cu cât cercetarea actuală, după ce s-a concentrat aproape exclusiv asupra factorilor psihologici, sociologici și culturali în etiologia anorexiei, o redefineste din ce în ce mai mult ca pe o tulburare fiziologică. Fiona Place insistă asupra faptului că panica și crizele de angoasă indicibile care o năpădesc înainte ca ea să devină anorexică, au o mare

importanță în dezvoltarea stării ei. Echipa doctorului David Collier de la *Maudsley Hospital* din Londra, precum și doctorul Walter Kaye, director al *Eating Disorders Clinic* la Universitatea din Pittsburgh în Statele Unite, au remarcat că procentul de serotonină în creierul anorexicelor este deosebit de ridicat și că ele se găsesc din această cauză într-o stare de panică permanentă²⁶. Nemâncatul permite reducerea acestui procent și calmarea neliniștilor în mod considerabil. Că anorexicele afirmă că se simt mai bine când se abțin de la mâncare, capătă deci întreaga sa semnificație.

O rugăciune, intitulată *Trecătorii*²⁷, este forma aleasă de franțuzoaica Liliane Atlan pentru a-și spune povestea. Cum precizează biografa sa, Bettina Knapp, există o dimensiune religioasă în scrisul acestei autoare²⁸. O dimensiune sacră se degajă din textul organizat, precum Cabala, în zece porți care punctează experiența spirituală evreiască. Slăbiciunea tinerelor anorexice o amintește pe cea a victimelor Holocaustului, dar nu pot fi asociate în mod decent într-un același discurs, căci se află în două realități complet diferite. Pe de o parte, se observă un refuz de a se alimenta într-o societate de belșug, pe de altă parte, este vorba de exterminarea unei rase²⁹. Ceea ce trezește interesul, totuși, este constatarea, atât la nivel literar cât și medical, a unei suprareprezentări a anorexiei în populația evreiască³⁰. Se poate crede că Liliane Atlan încearcă să dea un sens celor trăite de străbunii ei, povestind aceasta printr-un corp lingvistic³¹? Allen Afterman ne luminează subliniind importanța pentru evrei de a-și păstra tradiția scoțând-o în memoria colectivă și de a repeta anumite experiențe³². Liliane Atlan recunoaște că a fost profund marcată în corpul său de drama unui întreg popor. E ca și cum personajul ei – care, de altfel, se numește *Nu* – trebuia să re trăiască povestea fratelui său adoptiv, ca prin minune scăpat din lagăr.

Alături de aceste texte în care protagonista apare din când în când, total descumpănită, se află o serie de mărturii, de această dată clar autobiografice. Anorexica se încarnează încet-încet în subiect și asistăm la reconstituirea unui corp fizic pe măsură ce ia formă corpul operei. Printre aceste texte diferite, memoriile Maryei Hornbacher, intitulate *Prinsă în capcană*³³, rețin atenția. Autoarea este supărată pe imaginea aproape romantică, estetică, pe care unii o vehiculează în legătură cu anorexia. Pentru ea, anorexia este o afecțiune care privează complet o ființă de identitatea sa, asta aduce a terorism. Nici un amănunt sordid nu ne este cruțat. Dizgrația corporală este foarte vizibilă. Anorexia nu aduce nici o stare plăcută. Este o boală care roade oasele, care face să se vomite sânge, care face corpul hirsut, strică dinții și

determină căderea părului. Este încă o dată triumful abjecției. Scriindu-și memoriile, autoarea ține înaintea de toate să înscrie această epidemie în istorie. Pentru Hornbacher, anorexia este mai degrabă o boală a societății de consum decât o patologie individuală.

Povestirea franțuzoaicei Geneviève Brisac, intitulată *Tânăra*, este tot autobiografică³⁴. „Eu“ și „ea“ alternează între timp, ca pentru a distinge momentele deosebit de dificile în care tânăra Nouk se regăsește străină sieși. Despre anorexia sa, la care se referă ca „vremea în care eram nebună“, autoarea vorbește cu enormă precizie, de parcă era ieri. A nu mânca, sau mai exact „ceea ce trebuie pentru a dura“, este obiectivul lui Nouk. Ceea ce ea caută este un „secret“, ceea ce găsește este „un câmp de explorare imensă“. Lipsa de comunicare în celula familială apare ca un factor determinant în acest caz de anorexie. Dar în final, reluând un dialog cu bunicul ei care recunoaște a fi un laș, și ciugulind nimicuri în compania lui, tânăra înțelege că sârma pe care ea merge ca o echilibristă, în drum spre perfecțiune, este o himeră. *Scrisul inapetent* al lui Geneviève Brisac este un mijloc de a scăpa de această nebunie trecătoare. Ea scrie precum se „face menajul“³⁵, un mod de a-și regla conturile cu trecutul.

Din textele redactate la persoana a treia de către autori care sunt bănuți de a fi fost anorexici sau de a fi fost rude apropiate ale acestora, voi reține în special romanul scriitoarei zimbabweene Tsitsi Dangaremba, descrierea americancei Cathi Hanauer și fabula sud-africană a lui Shelley Davidow³⁶. Romanul intitulat *Nervozitate* de Dangaremba prezintă un caz de anorexie într-un mediu mai degrabă neașteptat. Folosind o „patologie“ occidentală prin definiție – titlul englez *Nervous Conditions* trimite, de altfel, la prefața redactată de Jean-Paul Sartre la *Damnații pământului* de Frantz Fanon³⁷ – Dangaremba *denunță* înainte de toate prejudiciile colonialismului care atacă ființele în trupul lor. Tânăra Nyasha devine anorexică întrucât și-a pierdut identitatea *shona* după ce a stat în Anglia. *Slăbiciunea* sa este în același timp o melancolie în urma pierderii tradiției africane, dar și o răzvrătire față de condiția sa de femeie supusă atotputerniciei masculine și coloniale.

Portretul pe care tânăra Billie îl schițează surorii sale mai mari în *My Sister's Bones** este interesant din două motive. Într-o primă fază anorexia apare ca o lege de substituție pentru o generație în căutarea sacrului. Abundența de ritualuri permite să se înțeleagă anorexia ca un rit de trecere ratată – ceea ce a demonstrat Kim Chernin³⁸ – în care, în lipsă de a deveni

* Osatura surorii mele (n. t.).

femeie, anorexica se împotmolește în comportamente aberante. Într-o a doua fază, autoarea ne oferă o scurtă privire asupra spitalizării anorexicelor. Instituțiile în care se refugiază tinerele femei pentru un moment în afara timpului amintesc de mănăstirile în care se organizează viața în comunitate³⁹.

În fabula intitulată *All Anna's Children**, o tânără sud-africană albă nu găsește leac pentru anorexia sa decât mulțumită serviciilor unei femei zulu, ciudată făptură trăind în inima pădurii, o vrăjitoare. Fără îndoială, autoarea vrea să ne convingă că nu poți să te debarasezi de natură și să ignori instinctele sale. Anorexia este definită aici ca o boală a lumii moderne în care triumfă corpul și aparențele sale, în timp ce valorile spirituale și înflorirea, atât personală cât și relațională, tind să fie complet ignorate. Inanitatea existenței generează inaniția ființelor.

Prin aceste texte, la care se adaugă o scrisoare canadiană (în care Nancy Huston o acuză pe Simone Weil de autodistrugere), o mărturie mauritană (o tânără femeie refuză de a fi o mașină de consum), un thriller scoțian (anorexica, *baby-sitter* perversă, canibalizează o femeie gravidă), o nuvelă pakistaneză (refuzul alimentar transmite privațiunea de dragoste)⁴⁰, și multe alte scrieri în plus, genul *inapetent* se conturează în întregime. *Croiala zero a scrisului* le condamnă pe autoare, cel mai adesea anorexice ele înseși, să supraviețuiască dincolo de limită, mai presus de plăcerea textului, ca scriitoare și femei pe deplin. Lumea anorexică se transformă în laborator unde alchimiștii demontează *colivia aurită*⁴¹ și dezvăluie prin scris traumatismele sau indispozițiile până atunci ignorate. Anorexia este mai degrabă o nouă „boală a sufletului“, pentru a relua un termen de la Kristeva⁴², decât o obsesie a corpului? Eu cred, în lumina celor câteva texte prezentate, că ea este o „religie“ a corpului și a spiritului, un mijloc de a afirma imposibila lor separare.

Artiștele foamei par, în orice caz, să-și arate creativitatea la răspântia acestui veac. Unele scriu pentru a regăsi gustul paradisului lor pierdut, celelalte recurg la magia scrisului pentru a-și exorciza temerile și demonii lor. Anorexia, ca scriitură, este o experiență a limitei⁴³. Tulburarea alimentării devine o tulburare a scrisului: corpul ființei și al operei este acest spațiu de mijloc sau chiar un al treilea spațiu în care se poate negocia o nouă identitate. Textul devine corp lingvistic ce dă naștere autorului său. Dar mai cu seamă – și Barthes ne luminează în problemă, reapropiindu-și mitul – în manifestarea acelui corp anorexic aceste autoare creează mitologiile anorexiei⁴⁴. *Croiala zero a scrisului* pune

* Toți copiii Anei (n. t.).

stăpânire pe mitul care ar vrea ca privațiunea alimentară să fie o manie a tinerei bogate, pradă festelor modei, și prinde în acele corpuri ca o metaforă moartă. Anorexia apare atunci în realitatea ei: o grevă a foamei, o patologie a limbajului, o boală a dorinței, dar și o foame de sacru, un act de terorism. Anorexia nu este câtuși de puțin ceva ce fortifică. Scrierea ei este un veritabil act de răzvrătire. În încheiere voi reveni la Gide: „Anorexie. Sunt suficiente pentru a o învinge, momentan cel puțin, aceste câteva pagini pe care chiar acum le-am scris cu pana abătută.”⁴⁵ *Croiala zero a scrisului* va fi un dar al vieții, nașterea autorului.

NOTE

1. Preiau termenul de *scris inapetent* din vocabula engleză *famininity* imaginată de Elspeth Cameron în lectura sa a romanului lui Margaret Atwood, *The Edible Woman*. A se vedea la acest subiect Elspeth Cameron, „Famininity or Parody of Autonomy: Anorexia Nervosa and the Edible Woman”, *Journal of Canadian Studies, Revue d'Études Canadiennes*, 20:2 (Summer 1985), pp. 45-69.

2. Mark Anderson, „Anorexia and Modernism or How I Learned to Diet in All Directions”, *Discourse*, 11:1 (Fall-Winter 1988-1989), p.32.

3. Textul englez se citește: *I know that I must not get fat; it is preferable for me to suffer the pangs of hunger, because being overweight „cramps my style”* (traducerea mea). A se vedea Judith Thurman, *Isak Dinesen. The Life of a Storyteller*, New York, Picador, 1995, p.66. Cursiv al autorului care o citează pe Isak Dinesen, *Letters from Africa: 1914-1931*, trad. Anne Born, ed. de Frans Lassen (Chicago, Chicago University Press, 1981), p. 381.

4. Este ceea ce declară americana Naomi Wolf, autoare a *The Beauty Myth*, London, Vintage, 1991 (1990). Ea afirma acum zece ani că 150 000 de americani mureau în fiecare an ca rezultat al anorexiei. A se vedea „L'anorexie tue plus que le SIDA”, *Le Nouvel Observateur* (19-25 décembre 1991), p.13. O emisiune difuzată recent la BBC socotea 200 decese de anorexice în fiecare an în Anglia („Living on Air”, *Living With Teenagers*, 4, BBC 2 Learning Zone, 7 septembrie 2000).

5. Pentru acest repertoriu complet de nume date anorexiei, a se vedea Jean et Évelyne Kestemberg et Simone Decobert, *La Faim et le Corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. le fil rouge, 1994 (1972), pp.14-18.

6. Rudolph Bell, *Holy Anorexia*, Chicago, Chicago University Press, 1989. A se vedea și impresionanta lucrare a lui Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Woman*, Berkeley și Los Angeles, University of California Press, 1988 (1987). Sfânta Caterina din Sienna a fost reluată ca figură emblematică a anorexicelor în lucrarea pe care le-o consacră Ginette Raimbault și Catherine Eliacheff, *Les Indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 1989.

7. J.-V. Beaumont și alții se întreabă asupra temeiului unei categorisiri exagerate care se dovedește inutilă. A se vedea J.-V. Beaumont, David M. Garner și Stephen W. Touyz, „Diagnoses of Eating Disorders: What May We Learn from Past Mistakes?“, *International Journal of Eating Disorders*, 16:4 (1994), p. 358.

8. *Diagnostic and Statistical Manual of Eating Disorders: DSM IV* Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1980, pp. 544-545.

9. Joan Jacobs Brumberg, *Fasting Girls: the Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, p. 164.

10. Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*, London, Picador, 1988 (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 24-25. Pentru Thierry Vincent nu este deloc prudent să se asimileze anorexiei cu istericii întrucât, scrie el, „acolo unde istericul combătea o ordine stabilită în jurul unui partaj autoritar între masculin și feminin, anorexicul combate acum o dezordine în sânul căreia domnesc dediferențierea și ștergerea autorității.“ Thierry Vincent, *L'Anorexie*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 50.

11. Susan Schindehette și alții, „How thin is too thin?“, *People*, 52:12 (October 18, 1999), pp. 110-120.

12. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. points essais, 1957, p. 193.

13. Abigail Bray, „The Anorexic Body“, *Cultural Studies*, 10:3 (1996), p. 413.

14. Germaine Greer, *The Whole Woman*, New York, A. Knopf, 1999, p. 68.

15. Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, trad. din germană de Pierre Cotet, René Lainé și Johanna Stute-Cadiot, cu o prefață de Jacques André, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000 (1995), pp. 35-36. Prima traducere franceză din *Das Unbehagen in der Kultur* (1929) se intitula *Malaise dans la civilisation* (1943).

16. Jean et Éveline Kestemberg, et Simone Decobert, *La Faim et le Corps*, op. cit., p. 187.
17. Caroline Eliacheff, *De l'isolement de l'anorexie à l'isolement de l'anorexique*, teză pentru doctoratul în medicină, (ed. Dupuytren copy, 1972), p.62; citat în Éric Bidaud, *Anorexie mentale, ascèse, mystique. Une approche psychanalytique*, Paris, Denoël, coll. l'espace analytique, 1997, p.19.
18. „Slăbiciune“ este un termen folosit în medicină și psihanaliză. A se vedea mai ales Gisèle Harrus-Révidi, *Psychanalyse de la gourmandise*, Paris, Payot, 1994, p.49. Eu l-am folosit deja mai înainte în critica literară. A se vedea Isabelle Meuret, „Maigritude, pre/scription d'un remède universel dans „*À fleur de peau* de Tsitsi Dangaremba“, în *Changements au féminin en Afrique noire: Anthropologie et Littérature*, sous la direction de Danielle de Lame et Chantal Zabus, Paris, L'Harmattan, 1999, vol.2, pp.121-141.
19. Parafrarez bineînțele *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes folosind expresia care se obișnuiește în California pentru a desemna anorexia, anume *size zero*. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. points essais, 1972 (1953).
20. Sabrina Kherbiche, *La Suture*, Alger, Laphomic, 1993.
21. *Ibid.*, p.74.
22. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, Points essais, 1980, p.11.
23. Observați că anorexia nu este rară în textele algeriene scrise de femei. A se vedea, de exemplu, Farida Belghoul, *Georgette !* (Paris, Barrault, 1986), Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite* (Paris, Gallimard, coll. folio, 1991) și Malika Mokkedem, *L'Interdite* [Paris, Grasset, coll. livre de poche, 1996 (1993)].
24. Fiona Place, *Cardboard*, Sydney, University of New South Wales, Local Consumptions Publications, 1989.
25. Éric Bidaud, *Anorexie mentale, ascèse, mystique. Une approche psychanalytique*, op. cit., p. 81.
26. A se vedea „Living on Air“, *Living With Teenagers*, 4; BBC 2 Learning Zone, 7 septembrie 2000 și de asemenea Shannon Brownlee, „Anorexia's Roots in the Brain“, *U.S. News & World Report*, 127: 6 (August, 9, 1999), p. 52.
27. Liliane Atlan, *Les Passants*, Paris, Payot, 1988.
28. Bettina Knapp, *Liliane Atlan*, Amsterdam, Rodopi, coll. Monographie Rodopi, 1988, p. 7.
29. Maud Ellmann, *The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993, p. 5.

30. Suprareprezentarea evreiască a fost subliniată la nivel medical de doctorul Thomas Silber, „Anorexia Nervosa in Blacks and Hispanics“, *International Journal of Eating Disorders*, 5:1 (ianuarie 1986), pp. 121-128.
31. Termenul este al lui Chantal Nawaf. A se vedea Chantal Nawaf, „La Chair linguistique“, *Nouvelles littéraires* (26 mai 1976).
32. Allen Afterman, *Kabbalah and Consciousness*, Riverdale-on-Hudson, The Sheep Meadow Press, 1992, pp. 45-46.
33. Mary Hornbacher, *Piégée*, trad. Claire Joly, Paris, Bayard, 1999. Text original: *Wasted*, New York, Harper Flamingo, 1998.
34. Geneviève Brisac, *Petite*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1994.
35. *Ibid.*, pp. 9, pp. 63-64.
36. Tsitsi Dangaremba, „*À fleur de peau*“, trad. Etienne Galle, Paris, Albin Michel, coll. Médium poche, 1992. Text original: *Nervous Conditions*, London, The Women's Press, 1988. Cathi Hanauer, *My Sister's Bones*, New York, Delta, 1997 (1996); Shelley Davidow, *All Anna's Children*, Capetown, Tafelberg, 1996.
37. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1961.
38. Kim Chernin, *The Hungry Self: Women, Eating, and Identity*, New York, Perennial Library, 1986 (Times Books, 1985).
39. Alte romane americane se concentrază în plus asupra instituțiilor de primire pentru anorexici și ne dau o descriere deosebit de caustică. A se vedea, de exemplu, Stéphanie Grant, *The Passion of Alice* [New York, Bantam Books, 1996 (Houghton Mifflin, 1995)] și Jillian Medoff, *Hunger Point* (New York, Regan Books, 1998 [1997]).
40. Nancy Huston, „Simone Weil: Love Disincarnate, an Essay“, *Descant* 96, 28:1 (Spring 1997), pp. 123-141; Lindsey Collen, *There Is a Tide*, Port-Louis, Mauritius, Ledykasion pu Travayer, 1990; Candia McWilliam, *A Little Stranger*, London, Bloomsbury, 1989; Kamila Shamsie, „Unspeakable Hunger“, *The Massachusetts Review* (Spring 1998), pp. 21-32.
41. Colivia aurită este metafora folosită de Hilde Bruch pentru a desemna anorexia. A se vedea Hilde Bruch, *The Golden Cage: The Enigma of Anorexia Nervosa* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1978.
42. Julia Kristeva, *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.
43. A se vedea mai ales Philippe Sollers, *L'Écriture et l'Expérience des limites* Paris, Seuil, 1968.
44. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 209.
45. André Gide, *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, Paris, Gallimard, 1952, p. 26.

IMAGINEA BOLII ÎN POVESTIRILE LUI MARCEL SCHWOB DE LA GROAZĂ LA MILĂ

BRUNO FABRE *

Comparat cu cei doi contemporani intimi ai săi, Alfred Jarry și Jules Renard, Marcel Schwob rămâne un scriitor înțeles greșit, în ciuda difuzării cărților sale în rândul marelui public. Fără îndoială eclipsa unui scriitor care pe nedrept este trecut în rândul *minores* trebuie atribuită unei boli îndelungate¹, urmate de o moarte prematură. Pe de o parte, înseamnă a subestima o astfel de operă mai degrabă decât de a o considera ca o simplă emanație a literaturii „fin de siècle”. Pe de altă parte, a-i reproșa lui Schwob că nu este decât un imitator, înseamnă pur și simplu a nu cunoaște funcționarea însăși a literaturii². Saturat de referiri și de lecturi în maniera umaniștilor, Marcel Schwob ne propune o operă cu adevărat originală și a cărei scriitură clară nu s-a învechit un secol mai târziu.

Examinarea bolilor prezente în povestirile lui Marcel Schwob ilustrează situația paradoxală a unui autor la începutul epocii sale. Deși foarte reprezentate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nici sifilisul, nici isteria, nici neurastenia, nici chiar tuberculoza cu care s-a confruntat în mod dureros³, nu găsesc loc în opera sa. Puțin preocupat de a descrie bolile contemporanilor săi, Schwob preferă să exhumeze două vechi flageluri, ciuma și lepra, invitându-l pe cititorul său la o descifrare simbolică a bolii.

Imaginea bolii în povestirile lui Schwob poate fi interpretată în lumina itinerariului propus de autor în prefața la *Inimă dublă*, care duce de la groază la milă. Problema este de a reliefa constantele principalelor boli care ating

* Doctorand la Universitatea din Paris IV.

personajul lui Schwob, sugerând ambivalența maladiei, în același timp sursă de neliniște și condiție a unei depășiri de sine sau de izbăvire.

Boala este prezentă în opera lui Schwob de la primele sale scrieri. „Poupa, scene din viața latină“, șir de viziuni discontinue, inspirate dintr-o Antichitate bine cunoscută tânărului bacalaureat, face referire la un personaj al cărui cap este umflat de lepră, prima apariție a unei boli care contaminează întreaga scriere a autorului. O regăsim în special în „Casa închisă“, în „Obârșia“, în „Povestea leprosului“ din *Cruciada copiilor* și, desigur, în „Regele cu mască de aur“, una dintre cele mai cunoscute nuvele ale autorului. Cealaltă boală care alterează corpul, este ciuma. Simplă poreclă de criminal în „Cu mâinile curate“, ea suflă în „Îmbălsămătoarele“, în „Contrabandiști de sare“ ori în „Nunta Tibrului“, apare în „Casa închisă“, în „Empedocle“, în „Cyril Tourneur“, și dă chiar numele ei titlului unei povestiri din *Regele cu mască de aur*. Prezentă de asemenea în „Trenul 081“, ea se confundă cu o altă epidemie: holera.

La Schwob, corpus-ul de texte legat cu boala nu e ușor de stabilit. Simptomele care denunță boala nu sunt circumscrise în aceste câteva povestiri, ci se întind și la alte povestiri, constituind astfel o rețea de imagini care exprimă alterarea corpului. În „Joimărițele“, un roman bogat povestește oaspeților săi o aventură demnă să autentifice existența acestor ființe fabuloase. Adormind în timp ce trebuia să vegheze cadavrul soției stăpânului său, tânărul găsi la deșteptarea sa un corp cu vânătăi și mutilat:

„Corpul său era acoperit de *vânătăi negre*, de pete de un albastru întunecat, mari ca un as, [...] fața era o *mască de ceară* sub care se vedea carnea hidos roasă; nici nas, nici buze, nici obraji, nici ochi [...]. Și fiecare *pată albastră* era o *gaură în formă de pâlnie*, în care lucea o *placă* de sânge închegat⁴.“

Este remarcabil, pe de o parte, că această descriere conține în germene rezumatul „Regelui cu mască de aur“, a cărui față acoperită ascunde cojile leprei, și pe de altă parte, că alterarea corpului moartei de către *joimărițe* este evocată în aceiași termeni ca în descrierea holerei în „Trenul 081“: „Fețele de oameni morți erau învinețite de *pete* mari ca niște *piese de cinci franci*. [...] *Plăci* albastrii pătau pielea sa; [...] ochii săi erau înconjurați de *cercuri albastre*⁵.“ Reluarea comparării răni cu o monedă întărește similitudinea acțiunii strigoilor și cea a bolii. Distrugerea corpurilor, mutilarea lor, se manifestă și în povestirea „Fără față“, în care celor două personaje, scăpate din războiul din 1870, „nu le rămânea nici nas, nici pomeți, nici buze“ și a căror „gură se deschidea în formă de pâlnie, gaură însângerață [...] cu cavități

în orbite⁶“. Starea îngrozitoare a acestor două victime amintește de cea a strigoilor și anunță descrierea umoristică a scheletului lui Tom Bobbins⁷, dar trebuie considerată în același timp în perspectiva evocării ciumei în povestirea eponimă, imaginea „cornetului“ substituindu-se celei a „pâlniei“: „Morții aveau fața întinsă și albicioasă, cu vânătăi sângerânde și gura deschisă ca un cornet⁸“. Repetarea obsesivă a anumitor termeni (gaura, pata, semnul, vânătaia) demonstrează că simptomele bolii se înscriu într-o constelație mai vastă de semne care traduc angoasa dintr-o alterare a eului.

Obsesia lui Schwob pentru lepră și ciumă este intim legată de cultura evreiască a mediului familial, cu lucrările sale de erudiție și cu lecturile sale. Din *Biblie* povestitorul reia concepția leprei ca pedeapsă a păcatului și ca alegorie a condiției de păcătuire, așa cum o arată leprosul din *Cruciada copiilor*. Totuși, el se inspiră din literatura medievală considerându-se o ființă răufăcătoare și dușmănoasă, un fel de vampir în căutare de sânge purificator: „Visez adesea sânge: aş putea să mușc cu dinții [...]. Am pândit să sug la gâtul unuia dintre copiii Lui (cei ai lui Hristos) sânge neprihănit⁹. Cunoscător al Evului Mediu, specialistul în Villon, care își petrece zilele în Biblioteca Institutului, aplecat asupra registrelor de cronici, a trebuit să măsoare până la ce punct aceste două „molime“ au putut să-l înspăimânte pe omul medieval prin caracterul lor pandemic. De la sfârșitul secolului al XI-lea, leprosul a îmbogățit domeniul literar al dialectelor din nordul și din sudul Franței, proliferarea sa reflectând amploarea acestor „mortalități¹⁰“. Dar ciuma bubonică, în secolul al XIV-lea, omorând o persoană din trei, este cea care a răvășit conștiințele, repetarea ei periodică și necunoașterea cauzelor molipsirii amplificând teama de această boală¹¹.

Din Anglia elisabetană, altă perioadă istorică crunt lovită de ciumă și pentru care Schwob este pasionat, traducătorul lui Hamlet și al lui Macbeth reține imaginea crucii roșii pictate pe ușile caselor infectate, având cuvintele „Doamne, fie-Ți milă de noi“, imagine foarte răspândită în literatura engleză a epocii¹². Acest semn care apare în viața imaginară din „Cyril Tournetur“ și în „Casa închisă“ este unul dintre numeroasele semne ale influenței literaturii anglo-saxone asupra operei lui Schwob. Traducătorul lui *Moll Flanders* a citit alte istorisiri despre ciumați în *Jurnalul anului ciumei* al lui Defoe, carte pe care el o iubește în mod deosebit. Povestirea lui Poe intitulată „Mască morții roșii“ poate fi considerată și ea ca o sursă posibilă a „Regelui cu mască de aur“, lepra luând locul ciumei. Cât despre personajul literar al leprosului, Schwob l-a regăsit la magistrul său Stevenson, mai ales în *The Black Arrow* (*Săgeată neagră*) și în *The Bottle imp* (*Sticla îndrăcită*).

Lepra nu este absentă nici în operele scriitorilor francezi din secolul al XIX-lea pe care Schwob a putut să-i citească. Ea apare la Xavier de Maistre (Leprosul din orașul Aosta), la Villiers de l'Isle-Adam (Duke of Portland) sau la Flaubert (Legenda sfântului Iulian Primitorul). Dintr-un punct de vedere formal, Schwob este mult mai aproape de acești autori decât de decadenți¹³. Spre deosebire de Jean Richepin¹⁴, de exemplu, el nu se complăce niciodată în spectacolul oribil al bolii. Nu numai viziunile corpurilor suferinde sunt rare, ci chiar simpla descriere clinică a bolilor este aproape absentă în opera sa. În „Pesta“, singura povestire în care el se sacrifică într-adevăr, modul în care Schwob se mulțumește să relateze manifestările epidemiei este foarte îndepărtat de orice concesiune față de boală:

„Ochii deveneau arzători și roșii, gâtul răgușit, burta umflată. Apoi gura și limba se acopereau de mici punji pline cu apă iritantă. Setea domina. O tuse seacă zgâlțâia bolnavii ore întregi. După aceea membrele se întepeneau la articulații; pielea se presăra cu pete roșii, umflate pe care unii le numesc buboni¹⁵.“

Nimic comun aici cu stilul sclipitor al decadenților care piaptână cu ajutorul unei mulțimi de imagini degradarea corpurilor sub acțiunea bolii. În schimb, Schwob împarte cu acești scriitori o dilecțiune pentru aceste boli imemoriale și se alătură lui Jean Lorrain, care atribuie bolii rolul de relevator al unei angoase de tip ontologic¹⁶.

În imaginarul schwobian, boala este, înainte de toate, sămânță de teroare.ANGOASA DEGRADĂRII corpului atrage o fobie a oglinzilor. Ele au fost proscrise de regele leproșilor, fondator al neamului „Regelui cu mască de aur“, pentru ca urmașii lui să nu-și poată cunoaște boala. Acest refuz de a se ști bolnav se regăsește în „Obârșia“ în care povestitorul, imaginându-și că a contactat boala, sparge oglinzile din casă cu scopul de a nu lua în seamă apariția leziunilor pe trupul său. El, de asemenea, preferă să poarte o mască și ajunge să se înfășoare complet cu o țesătură pentru a nu vedea apărând simptomele bolii. A se ascunde în spatele unei măști – aceasta putând să ascundă corpul întreg – este o întoarcere la acoperirea sau spargerea oglinzilor: aceste comportamente mărturisesc aceeași dificultate pe care o au eroii lui Schwob de a accepta boala¹⁷.

Angoasa degradării nu purcede numai din teama de a se vedea transformat de boală, ci ea este legată și de bănuiala celui alt, ceea ce explică în parte obsesia lui Schwob pentru bolile extrem de contagioase. Povestirea „Trenul 081“ este exemplară în această privință. Această povestire cu caracter

fantastic face referire la epidemia de holeră din 1865. Un mecanic bătrân pe linia Paris-Lyon-Marsilia evocă amintirea nopții în care el a fost martor la moartea fratelui său, purtător al bolii după o lungă ședere în China cu soția lui orientală. În această povestire despre dedublarea personalității și despre angoasa transmiterii bolii, epidemia este repede desemnată ca o „pestă din Asia”¹⁸ „deși ea a izbucnit la Mecca. Folosirea generică a termenului de pestă, aplicat aici, precum în Antichitate, oricărei boli caracterizate printr-o mortalitate foarte puternică, arată că este mai puțin importantă specificitatea acestei boli decât caracterul său epidemiologic și groaza de molipsire pe care o generează. De aceea cititorul asociază întoarcerea din China a fratelui povestitorului și sosirea la Paris a holerei de care el este atins. Așadar *celălalt*, dublul în trenul imaginar, dar și străinul, sau cel care se întoarce transformat dintr-o țară exotică, este cel care vehiculează germenii bolii. Aceasta este înfricoșătoare nu doar pentru că ea apare dintr-o epocă dorită, revolută, ci și pentru că provine dintr-o țară îndepărtată care neliniștește¹⁹. Se regăsește această legătură între boală și Orient²⁰ în „Porțile opiuului”, unde casa insolită a cărei poartă prezintă „coji albicioase [...] ca pe pielea unui lepros²¹”, se arată a fi o casă de opiu, ținută de un asiatic. În „Obârșia”, povestitorul își descoperă boala în urma primirii moștenirii lui într-o ladă de lemn oriental²² și, în sfârșit, în viața imaginară din „Empedocle”, „suflul asiatic²³” este de asemenea cel care generează pesta în câmpiile siciliene.

Teama de *celălalt*, considerat ca vehicul al bolii, este asemănătoare cu angoasa intruziunii. Temerii de alterare a eului și celei de alteritate i se adaugă frecvente imagini de posedare. Leprosul din *Cruciada copiilor* visează să sugă sângele neprihăniților pentru a se vindeca printr-un soi de transfuzie purificatoare. În același timp vrăjitoare și păsări, „Joimărițele” amintesc și ele prin pofa lor de sânge de figura vampirului și de omologii lor orientali despre care este vorba în „Preacuviosul”, „Raksasahii”, care deschid piepturile pentru a roade inimile²⁴. Imaginile pișcăturii, sugerii și roaderii trupurilor își găsesc prelungirea în alienarea mintală. Încarcerat pentru că și-a omorât logodnica, povestitorul din „Arachné” asociază moartea cu un păianjen capabil de a-l face să evadeze. Povestirea relației lui cu Ariane-Arachné manifestă o serie de imagini de posedare:

„Printr-un lung sărut la inimă, ea mi-a mușcat carnea și mi-a supt sângele [...] am leșinat, epuizat de rana din pieptul meu în care Arachné scormonește fără încetare cu buzele ei ascuțite [...] simt [...] gâlgâitul sângelui meu care urcă spre gura ei²⁵.”

În felul joimărițelor, revenirea halucinantă a femeii moarte este exprimată prin numeroase expresii care arată deposedarea de sine de către celălalt. Se trece deci pe nesimțite de la teama de celălalt la cea a intruziunii celuilalt în sine.

Dar, fie ea fizică sau mentală, boala în povestirile lui Schwob nu este adesea decât o boală fictivă, o patologie imaginară. Boala, de fapt, este adesea legată de superstiție, de autosugestie sau mai mult de nebunie. Astfel, pentru că a uitat să scoată apă pentru „spiridușii” din povestirile din Devonshire micuța Nan este lovită de paralizie. Evident, în „Sacrificata”, boala lui Nan servește ca pretext pentru căutarea lui Lilly, una dintre surorile lui Monelle, iar rătăcirea ei încheiată anunță vindecarea prietenei sale. Povestitorul din „Joimărițele” este prezentat, și el, ca „obiectul de batjocură al superstițiilor lui”²⁶. Simptomele bolii asupra trupului moartei incumbă, de fapt, descompunerea naturală a cadavrului și nu acțiunea fapturilor fabuloase care încarnează angoasa distrugerii trupului după moarte.

Atmosfera fantastică ce se degajă din „Casa închisă” este legată mai mult cu autosugestia. În chipul lui Enfield, fascinat de poarta de la casa lui Mr. Hyde, în romanul lui Stevenson²⁷, povestitorul din „Casa închisă” caută să pătrundă enigma unei locuințe insolite. Este remarcabil că, printre ipotezele formulate asupra casei misterioase, povestitorul deduce din aspectul de „albicios” al porții sale că ea cuprinde ciurmați. Aici din nou, frica de boală este asociată cu teama de necunoscut. Dar neștiința este repede copleșită de erudiția povestitorului care asociază liniștea și închiderea casei cu leprozeriile din lecturile sale:

„Citind că leproșii de altă dată se claustrau astfel, acoperiți pe cap cu cagule livide, cu două plăci de lemn prinse cu o cosiță de paie în mână, ne convigem că sunau de înmormântare în întuneric”²⁸.

Atracțiile succesive ale acestei case duc la aprinderea formidabilei imaginații a povestitorului și continuă să facă din această nuvelă o alegorie a creației literare. Dacă autosugestia este una din formele creației, ea poate, de asemenea, avea consecințe funeste ce conduc la căderea individului în nebunie. Este cazul povestitorului din „Obârșia” care, convins de fi contractat lepra în mod ereditar²⁹, se cufundă într-un delir de ipohondru și se exclude el însuși din societatea semenilor săi. Este interesant de observat că imaginația schwobiană își extrage aici forța din incapacitatea de a descifra realul. Precum „timpul folosește semnele”³⁰ vizibile pe poarta mută din „Casa

închisă“, documentele familiale pe care le moștenește povestitorul din „Obârșia“ sporesc incertitudinea sa cu privire la ascendenții săi: „stampilele erau ilizibile“ și „locul de inscripție mai purta trei litere: LEP... restul se ștersese”³¹. El revine la imaginarul bolii pentru a atenua sentimentul de necunoscut stârnit de opacitatea realului sau ignorarea de sine.

Când nu este rodul autosugestiei sau nebuniei, boala poate să releve simpla impostură. În „52 și 53 Orfila“, bătrânii din ospiciu se prefac a fi bolnavi pentru a obține medicamente suplimentare, colecția de fiole fiind pentru ei „ultima formă de proprietate”³². Întregul paradox al acestor anonimi constă în a-și inventa boli, a invidia pe cele ale celorlalți, pentru a recăpăta un sentiment al existenței. Cerșetorii sosiți la Bâle în 1430 se dau drept bolnavi într-un scop clar lucrativ. Simularea bolii, de fapt, nu vizează doar să stârneasă mila burghezilor liniștiți, ci servește drept mască pentru a se deda mai bine la jaf³³. Povestitorul din „Pesta“ împarte cu „Roșii“ din Bâle hoinăriră și exhibarea bolii închipuite. Constrâns să fugă din Florența, devastată de epidemie, Bonacorso se răzbună pe comportamentul unui grup de bețivani care l-au făcut să sufere, făcându-i să creadă că este infectat. Închis mai târziu cu camaradul său Matteo, cei doi bărbați încearcă să recurgă la același subterfugiu, dar machiajul se unește curând cu simptomele adevărate ale flagelului și boala reală se înscrie pe fața falsului bolnav. Astfel travestirea se dovedește o paradă iluzorie pentru a scăpa de soarta rezervată marginalizaților.

Aceste ultime trei povestiri demonstrează, de fapt, relația între boală și marginalitate în universul imaginar al lui Schwob. Întreaga sa operă pune în scenă personaje de cerșetori, de prostituate, de pirați sau de criminali, și dacă ele nu aparțin toate pegrei, ele sunt unanim caracterizate ca deplorabile³⁴. Nu este de mirare că boala atinge cu prioritate pe cei care cunosc o existență de paria sau care trăiesc în mizerie. Aceștia sunt mai întâi anonimi, precum bătrânii din povestirea „53 și 54 Orfila“, desemnați numai printr-un număr, sau mica prostituată cunoscută de tânărul Bonaparte, poreclită „cea care nu are nume”³⁵. Apoi sunt calicii precum Rajah din „Preacuviosul“ sau Cratès care, renunțând la toate bunurile lor, aleg vagabondajul și cerșetoria. Sunt în fine criminalii, deși asasinii din scrieri nu sunt în mod special purtători de boală. Totuși, aceasta este foarte adesea asociată cu crima. Astfel, bătrânul criminal din „Cu mâinile curate“ se numește Pesta. În „Obârșia“, povestitorul îi bănuiește pe ascendenții săi de a fi fost criminali, în timp ce deportarea lor este legată de lepră. Schwob stabilește de asemenea o legătură între pestă și criminalitate în „Casa închisă“ („petele indolente de lemn albit nu manifestau

nici pesta nici crima³⁶) și formulează o analogie între închisoare și spital, în *Cartea lui Monelle* („Monella era soția, temnicera infirmiera³⁷”), precum și în „Regele cu mască de aur”, în care „azilul unde se refugiau cei care fuseseră respinși din viață pentru bolile sau crimele lor³⁸” reunește fără deosebire aceste două tipuri de excluși, dragi autorului.

La Schwob, pentru a-l vindeca pe celălalt, trebuie cu siguranță să fii un nevoiaș. Într-adevăr, nu se pot recunoaște în personajele sale medici, mari talente. Cel care apare în parabola „Omul gras” este un Tartuffe care, sub pretextul evitării diabetului la pacientul său, se îngrașă pe seama acestuia. Și dentistul din „Peste dinți”, prezentat precum un călău diabolic, distruge dentiția povestitorului pentru o simplă frunză de tutun înțepenită între doi molari. Vindecarea nu poate deci veni de la medicina tradițională, ci de la mila celor simpli. Pentru că este bolnavă și sărmană, Monelle găsește în ea capacitatea de a-i vindeca pe ceilalți copii. La fel, viața lor în murdărie, propice apariției de tumori, îi permite lui Cratès și soției lui să-i compătimească pe ceilalți pentru suferința lor: „Ea îi mângâia pe bolnavi cu mâinile sale; ea lingea fără nici o aversiune rănila însângerate ale celor care sufereau³⁹.” Boala nu este așadar mereu înfricoșătoare. Din contră, ea poate fi folosită ca mijloc de a ajunge la milă, adică la o „suferință împărtășită⁴⁰”. În „Preacuviosul”, povestirea care face tranziția între groază și milă, boala este dorită pentru a permite depășirea de sine. Rajahul, de fapt, renunță la sănătatea corpului său pentru a se apropia cât mai mult cu putință de castele inferioare, singurele capabile să cunoască mila adevărată. De fapt, preacuviosul, ființa cea mai impură al cărei sclav devine, îngrijește rănila Rajahului „ca și cum el își îndeplinea o datorie firească⁴¹”. La capătul încercărilor sale, Rajahul atinge transfigurarea permisă nevolnicului și cunoaște odihna veșnică. Regele cu mască de aur parcurge și el un itinerariu simbolic care îl conduce de la renunțarea aparențelor la viața de comuniune perpetuă cu Dumnezeu. Dezvăluirea bolii pe care el a moștenit-o de la strămoșii lui îi permite răscumpărarea păcatului originar al seminției sale. De fapt, pentru că el și-a dat seama de boala sa, simte milă pentru întemeietorul neamului său: „O! mai întâi neamului meu, fratele meu, că suntem miloși! Și sărută portretul pe ochi⁴².” Prin acest sărut al leprosului demn de cel al sfântului Iulian Primitorul și al Sfântului Francisc de Assisi, regele se vindecă. Leprea nu mai apare pur și simplu în această povestire ca semnul unei pedepse teribile, ci precum mijlocitorul izbăvirii.

Dacă boala este o temă privilegiată pentru a stârni groaza, Schwob o folosește pentru a-l determina pe cititor să pătrundă în cealaltă jumătate a

sufletului său, în genul tragicilor greci. Pe de o parte, boala servește drept metaforă pentru a sugera o angoasă ontologică proprie sfârșitului de secol; pe de altă parte, ea este baza eticii milei pe care povestitorul o cere stăruitor. Una din originalitățile operei este alegerea bolilor aproape dispărute. În *Istoria universală a infamiei*, Borges și-a amintit de această obsesie particulară a lui Schwob pentru lepră, făcând din Hakim de Merv un lepros, transformând viața profetului voalat din Korasan într-o biografie ficțională în genul *Vieților imaginare* și indicând prin aceasta cititorului erudit filiația sa cu Schwob.

NOTE

1. La Schwob scrisul precede boala. Odată declarată, aceasta distruge „facultățile de invenție” ale artistului, cum scrie Marcel către mama sa la 26 august 1897.

2. „Căci orice construcție este făcută din rămășițe și nimic nu este nou în această lume, doar formele”, scrie autorul însuși în *Le livre de Monelle*, *Œuvres complètes* de Marcel Schwob, Paris, Bernouard, 1927–1930, p. 14. Toate referirile noastre trimit la această ediție.

3. Se știe că tânărul Schwob a fost profund afectat de decesul Louisiei, micuța bolnavă de piept pe care o va face să re trăiască sub figura lui Monelle.

4. „Les Striges”, *Cœur double*, op. cit., p. 8.

5. „Le train 081”, *Cœur double*, op. cit., p. 32 și p. 35.

6. „Le Sans-gueule”, *Cœur double*, op. cit., p. 44.

7. A se vedea „Un squelette”, *Cœur double*, op. cit., p. 100.

8. „La Peste”, *Le Roi au masque d'or*, op. cit., p. 42.

9. *La Croisade des enfants*, op. cit., p. 136. Leprea este o veritabilă temă literară de groază în Evul Mediu.

10. Unii au rămas celebri: cei cărora regele Marc le-o predă pe Isolda în *Tristan* de Béroul, falsul lepros încarnat de Tristan, cel din versiunile epice și romanești din *Amis et Amiles*, regele lepros din *Histoire du Graal* de Robert de Boron.

11. Masacrul evreilor acuzați de a fi otrăvit puțuri și fântâni, explozia unui antisemitism latent favorizată de spaima flagelului, pot explica de asemenea interesul lui Schwob pentru aceste epidemii din cauza originilor lor semitice.

12. A se vedea de exemplu *Peines d'amour perdues*, *Love's Labour's Lost*, în *original (n.t.)*. V. 3, de Shakespeare.
13. În special de povestirea lui Flaubert despre care Schwob a scris un articol inclus în *Spicilège*, *op. cit.*, pp. 96–113.
14. Richepin consacră „La Thaumaturge” (*Le Journal*, 1^{er} mars 1897) ciumei violente care a izbucnit la Roma sub al cincilea consulat al lui Flabellus, a se vedea *Contes de la décadence romaine*, Paris, Séguier, 1944. În „L'homme-peste” (*Le Gaulois*, 1^{er} nov. 1895), povestitorul pusesese deja în scenă groaza stârnită de un yoghin capabil să declanșeze o epidemie la distanță, a se vedea *Le Coin des fous*, Séguier, 1996.
15. „La Peste”, *Le Roi au masque d'or*, *op. cit.*, p. 42.
16. La Lorrain, lepra și ciuma sunt asociate pentru a evoca groaza măștilor umane, purtătoare de dizgrație și a căror boală ascunde și revelă în mod simbolic neantul. A se vedea „L'un d'eux” și „Les trous du masque”, dedicate lui Schwob, *Histoires de masques*, Paris, C. Pirot, 1987.
17. Schwob avea el însuși groază de oglinzi, cum consemnează Gide în al său *Journal*, „Feuillets 1925”, Gallimard, La Pléiade, 1947, p. 814.
18. „La Peste”, *Le Roi au masque d'or*, *op. cit.*, p. 32.
19. Aceasta este ceea ce exprima deja Maupassant cu ocazia epidemiei de holeră din 1884 într-o nuvelă intitulată „La Peur”: „Holera e altceva, este Invizibilul, este un flagel de pe vremuri, [...] ființa inexprimabilă și teribilă venită din inima Orientului.”
20. Legătura explicită la numeroși scriitori din epocă, precum Stevenson care caracterizează lepra ca o „boală chineză” în *La Bouteille endiablée* sau Lorrain care descrie Malta ca „un lazaret pentru toți leproșii din tot universul, [...] meterez al creștinătății împotriva lumii orientale”. *La Dame turque*, Ollendorff, 1903.
21. „Les Poartes de l'opium”, *Cœur double*, *op. cit.*, p. 85.
22. „L'Origine”, povestire neinclusă în colecție de către autor, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 165.
23. „Empédocle”, *Vies imaginaires*, *op. cit.*, p. 22.
24. „Le Dom”, *Cœurs double*, *op. cit.*, p. 130.
25. „Arachné”, *Cœur double*, *op. cit.* p. 54 și p. 56.
26. Prefață a autorului la *Cœur double*, p. VIII.
27. A se vedea cap. 1 din *Cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde*, intitulat „Povestea porții”.

28. „La Maison close“, povestire neinclusă în colecție de către autor, *Chroniques, op. cit.*, p. 177.

29. Ideea recurentă a unei transmiteri congenitale a leprei atestă cu desăvârșire la Schwob absența oricărui realism științific în materie epidemiologică.

30. *Ibid.*, p. 175.

31. „L'Origine“, *Chroniques, op. cit.*, p. 167.

32. „53 et 54 Orfila“, *Le Roi au masque d'or, op. cit.*, p. 69.

33. A se vedea „Les «Rouges» à Bâle“, povestire neinclusă în colecție de către autor, *Chroniques, op. cit.*, pp. 143–147.

34. Astfel a doua parte din *Cœur double* este pe drept cuvânt numită „La Légende des gueux“, un fel de rezumat al vagabonzilor din istorie.

35. „Paroles de Monelle“, *Le Livre de Monelle, op. cit.*, p. 11. A se vedea analizele lui Monique Jutrin despre „La tragédie du nom“ chez Schwob, în *Marcel Schwob, Cœur double*, Ed. de l'Aire, Lausanne, 1982.

36. „La Maison close“, *op. cit.*, p. 175.

37. „De sa vie“, *Le Livre de Monelle, op. cit.*, p. 75.

38. *Le Roi au masque d'or, op. cit.*, p. 16.

39. „Cratès“, *Vies imaginaires, op. cit.*, p. 38.

40. Prefață a autorului la *Cœur double*, p. XI.

41. „Le Dom“ *op. cit.*, p. 133.

42. „Le Roi au masque d'or“, *op. cit.*, p. 11.

ARTAUD: CIUMA

OLIVIER PENOT-LACASSAGNE*

Teatrul și Ciuma: este titlul primului eseu din *Teatrul și Dublul său*, redactat pentru o conferință prezentată de Artaud la Sorbona, 6 aprilie 1933, în cadrul Grupului de studii filosofice și științifice pentru examinarea tendințelor noi, animat de doctorul Allendy. Comentat din belșug, acest text, care stabilește analogia teatru/ciumă, este fără îndoială unul dintre cele mai cunoscute texte ale lui Artaud. Asociată în imaginarul occidental celor mai mari temeri ale trecutului, ciuma este prezentată ca „boala teatrală” prin excelență ¹(IV, p. 221): irațională, lovind la întâmplare, circulând dintr-un organism într-altul, ea devastează corpul fără să țină cont de rang, de vârstă și de sex, iar efervescența purulentă pe care o atrage după sine arată virulența unei dezordini interioare fără precedent.

Din această „boală epidemică cu caracter de lichidare” (IV, p. 221), Artaud exploatează violența ascunsă, tăcută, implacabilă, pe care el o extinde teatrului căruia îi subliniază virtualitatea purificatoare. Ciuma, în dimensiunea sa de epidemie, devine astfel metafora în actul teatral al circulației, de la o ființă la cealaltă, a forțelor contagioase invizibile. Scobind trupurile și distrugându-le fără a provoca stricăciuni organelor, ciuma adusă în teatru eliberează în actor și în publicul câștigat prin delirul său comunicativ Viața pe care ei o ținuseră închisă.

Plecând de la o definiție clinică a ciumei, scoasă din vreo lucrare medicală, Artaud construiește așadar o figură, puțin câte puțin, năpădită de

* Universitatea din Paris III.

sensul pe care i-l dă pe firul frazelor, și care se metamorfozează după preferință în imagini. De fapt, scopul său nu este boala fizică în sine, ci, ceea ce el numește „fizionomia spirituală“ a ciumei. Această spiritualizare permite desăvârșirea „operei de asemănare“ și efectuarea substituirii metaforice. În ciuda depărtării lor, o anumită apropiere este așadar stabilită între teatru și boală, metafora ciumei adăugându-se modului nostru de a imagina și a înțelege actul teatral prin transpunerea pe care o operează.

Ciuma, considerată de atunci ca o „entitate psihică“, duce conștiința oamenilor la paroxism. Semn al unei „boli superioare“, cu origine obscură, ea excede planul moral și social, și anunță „o criză completă“.

„Se poate ca otrava teatrului, aruncată în corpul social, să-l degradeze, cum spune sfântul Augustin, dar ea o face atunci în genul unei ciume, al unui flagel răzbunător, al unei epidemii salvatoare [...]. Teatrul ca și ciuma este o criză care se rezolvă prin moarte sau prin vindecare. Și ciuma este o boală superioară pentru că este o criză completă după care nu rămâne nimic decât moartea sau o purificare extremă. La fel, teatrul este o boală pentru că el este echilibrul suprem care nu se dobândește fără distrugere [...]“ (IV, pp. 30-31)

Contagiune, epidemie, vindecare: teatrul artaudian al anilor '30 vrea să fie o otravă sau invers, un remediu. Ca și pesta care provoacă în organism o „descărcare“ izbăvitoare sau mortală, el are un dublu efect purificator, parțial sau total. Ideea antică a unui teatru purificator este aici golită de dimensiunea ei psihologică, Artaud conferind catharsis-ului așteptat o motivație și o finalitate metafizice. Conflictul ce trebuie rezolvat este inerent în fața „aparității terorizante a Bolii“ (p. 29), el trimite la „primul partaj“, la „primul carnaj al esențelor“, moment enigmatic în care Unul indivizibil originar a fost divizat.

Această prezentare a analogiei teatrului și a ciumei este îndeajuns de cunoscută pentru ca noi să insistăm mai mult. Totuși, ea este departe de a fi satisfăcătoare și merită să fie reamintită. Noțiunea de boală este prea adesea șovăitoare și noțiunea de catharsis nu ajunge pentru a o clarifica; motivul corpului se consideră că este dobândit, în timp ce încarnarea omului – faptul de a fi și de a avea un corp – angajează la Artaud o viziune a lumii și o definiție a persoanei care evoluează și se transformă continuu: *corpul* este ultima postură la Artaud; smuls din mijlocul misterului Încarnării el este începutul unei suveranități fragile și al unei imposibile stăpâniri de sine.

În plus, fascinată de folosirea figurativă pe care autorul o face din motivul pestei, critica uită uneori că analogia teatru/ciumă, a cărei semnificație s-a îmbogățit treptat cu versiuni succesive ale acestui text, este

circumscrisă acestui singur eseu și că nici o scriere ulterioară nu o reia, nici nu o relansează: însuși cuvântul „ciumă“ dispăre din opera lui Artaud și reapare, într-un sens foarte diferit, doar în 1945, ca urmare a unei relecturări de către autor a reeditării *Teatrul și Dublul său*. În plus, se face adesea abstracție, pe nedrept ni se pare, de epoca, de contextul intelectual, de momentul istoric în care apare această noțiune. Motivul pestei, a cărei forță figurativă am amintit-o foarte succint, apare la Artaud în 1933, într-un moment așadar al istoriei noastre în care gânditorii și literații se întreabă, cu neliniștea care se știe în fața amenințărilor ciumei brune, asupra a ceea ce suntem „noi europenii“ care ne îndoim tot mai mult de exemplaritatea noastră și de universalitatea noastră.

Dar această situație dramatică va fi zadarnică dacă nu ar păstra metafizica originară a lui Artaud. Scena originară care o întemeiază și o justifică se pierde în opacitatea unui trecut pe care el nu încetează să-l elucideze. *Teatrul și Ciuma* nu se abate de la acest lucru, iar paginile acestui eseu interoghează inexprimabilul început care îl obsedează pe Artaud. Primul *Teatru al Cruzimii* nu se percepe decât în reculul extrem al acestei origini. Este în același timp întoarcere, înaintare, îndreptare spre ceea ce nimeni nu are nici o amintire: nașterea – cea a lui Artaud care exhibă o suferință căreia îi afirmă anomalia superlativă, a noastră, cea a Occidentului. Tot ceea ce acest text propune, jucând fără măsură pe o „echivalență“ pe care Artaud ne cere să o acceptăm (p. 25), dincolo de nedumerirea noastră³, rezultă din conștiința unei rupturi inițiale și din grija obsedantă de a reîncepe. *Teatrul său* nu este așadar nici un joc estetic, nici un scop în sine. El semnalează prezentului un eveniment fondator căruia îi aparține. De aceea nu trebuie să se întrerupă mișcarea care sugerează metafora ciumei. Inundațiile, dezastrele și dezordinea pe care ea le generează tind către o exteriorizare extraordinară. Fără îndoială, ciuma exprimă lichiditatea bunului simț. Dar ea ne arată și spre lumea cealaltă a răului și a bolii.

Sensibilitatea gnostică a lui Artaud conferă acestei meditații o incursiune cu totul specială. O dereglare cosmică marchează, după el, începutul unei anumite istorii. Străduindu-se să înțeleagă și să îndrepte această dereglare cerească, Artaud recunoaște că divinitatea conține în ea principiul durerii. Experiența unei lumi trăind în suferință îi este dovadă. Gândirea lui asupra istoriei, înțelegerea de către el a timpului actual decurg din această intuiție metafizică. Juxtapunerea și interpretarea acestor două planuri, istoric și metafizic, conferă motivului patologic al ciumei o particularitate prea adesea tocită și asupra căreia am dori acum să ne oprim.

CIUMA TEATRALĂ ȘI BOALA EUROPEANĂ

Într-o notă pregătitoare consemnată în *Opere complete*, Artaud scrie: „Dacă popoarele, cum zice Proverbul, au conducerea pe care o merită, epocile și ele au flagelul pe care îl merită, și nu are Ciuma ce vrea!” (IV, p. 221). Dar de ce oamenii de la 1930 meritau ciuma? De ce această epocă tulbură merita un asemenea flagel?

Discursurile de criză care se înmulțesc între cele două războaie exprimă, adesea cu emfază, nesiguranța momentului. Așa cum remarcă Paul Valéry, nu numai valorile trecutului, fără încetare respinse, sunt cele care par a renunțare, ci de asemenea viitorul este cel care cedează, scăpând previziunii și înțelegerii⁴. Destrămarea brutală a reperelor clasice dereglează prezentul. Ceea ce face această epocă – între cele două războaie – este imposibilitatea de a constitui un bun simț. Problema coerenței modernității europene și cea a definiției simțului ei de ansamblu rămân fără răspuns. Prezentul se vede ca o boală, moment convulsionat al istoriei în care temele declinului și decadenței, discutate cu ardoare, domină spiritele.

Artaud împărtășește sumar neliniștile exprimate de o mulțime dintre contemporanii săi. „Europa, scrie el în februarie 1936, se află într-o stare de civilizație avansată: vreau să spun că e foarte bolnavă. [...] Viața ni se pare într-o stare de pierdere violentă” (VIII, p. 161). Cuvinte banale care constată, într-un context agitat, neputința, degenerescența, corupția internă a Europei. Cu astfel de cuvinte, dacă nu se ținea seama de ele, Artaud se va număra ușor printre vestitorii deziluziei moderne. Prins între istorie și boală, el recenzează de fapt semnele și simptomele descompunerii și dezintegrării Occidentului: „prăbușirea generalizată a vieții” (IV, p. 9), „absența înrădăcinată a culturii” (p. 11), maladie a corpului social, „*boală albă*”. Însă ne vom înșela grosolan cu privire la sensul lecturii sale asupra istoriei. În realitate, Artaud este străin față de dezbaterile care împarte lumea occidentală „între un trecut milenar și depășirea lui”⁵. Abdicarea de la valorile umaniste și prăbușirea vechilor credințe, deplânse de contemporanii săi, îl îngrijorează fără îndoială: și el speră ca secolul XX să dea naștere unei definiri mai ample a umanității. Dar sub pana sa, aceste cuvinte îi mărturisesc singularitatea. Refuzul său de a participa la congresul internațional al scriitorilor pentru apărarea culturii, organizat de partidul comunist francez, la Paris, în iunie 1935, indică totodată rezerva poziției sale și marea sa izolare intelectuală. Nici o întâlnire nu a avut

o mai mare importanță simbolică pentru scriitorii angajați din anii '30 decât acest Congres care a reunit „cele mai bune spirite“ europene sub președinția lui Gide și a lui Malraux⁶. Astfel, reprezentanții a treizeci și opt de țări dezbăt timp de cinci zile viitorul culturii, amenințările pe care fascismul și naționalismul fac să apese asupra ei, mijloacele de a o apăra și de a participa la ea. Moștenirea culturală, locul scriitorului în societate, noțiunea de umanism, articulația între națiune și cultură sunt câteva din temele discutate. Dar contribuția lui Artaud la aceste dezbateri, dacă ar fi acceptat invitația care îi fusese adresată, ar fi demonstrat caracterul său marginal. Proiectul de scrisoare care explică refuzul său exprimă, de fapt, dezacordul insurmontabil opunându-l comunității spirituale europene care, în dezordinea sa, îl cheamă să înțeleagă că momentul în care „noi“ ne aflăm este cel al pierderii celei mai mari. Cuvintele abrupte și distante ale lui Artaud desemnează, din contră, spațiul îndepărtat al declarației sale:

„Eu nu cred că reuniunea Scriitorilor internaționali poate să aștepte mult de la sugestiile mele privind un lucru care nu este pentru mine ceea ce este pentru ei.

Căci dacă eu văd în cultură o realitate de apărat, nu mi se pare că această realitate actualmente există. [...]

Eu nu voi face niciodată onoarea unui fascist de a crede că el poate atinge nici cultura mea, nici vreo altă cultură, arzând cărți în care sclipește acest amestec hibrid pe care îl acuz de decăderea noastră.

Va fi vorba de altminteri de a defini ceea ce se înțelege prin cultură și ceea ce se vrea a fi apărat în cultură: *și dacă patrimoniul spiritual se află la originea civilizației prezente, eu resping această cultură.* [...]

Dacă sunt închiși la pușcărie unii gânditori contemporani, dacă se ard scrierile de zece secole prin care eu văd bine că se vrea să se restrângă orice cultură, eu nu văd din acest motiv că Barbaria ne amenință, nici că spiritul va fi diminuat [...].

Și, așa spune chiar, că sensul fatalității istorice, cunoașterea revenirii anumitor cicluri și catastrofe în care formele vieții dispar, fac parte dintr-o semeată cultură la care nu s-au gândit organizatorii acestui congres⁷. (VIII, p. 279, sublinierea noastră)

Fără a intra în detaliul acestei citări, trebuie, pentru a-i înțelege sensul fără a-l denatura, să ne amintim din nou presuposițiile metafizicii. Participanții la acest Congres apărau cultura, vasta bibliotecă a spiritului amenințată de evoluțiile recente ale ideologiilor, ale științelor și ale autorităților. Artaud denunță universalismul lor neliniștit în termeni care vor părea

regresivi și inconsecvenți, și fără îndoială sunt, dar care trebuie totuși analizați fără mare grabă. „Criza devenirii”; cristalizând toate dezbaterile, se înțelege „că o maladie în interiorul ordinii din trecut”⁸⁴. Dar acest diagnostic critic îl lasă pe Artaud indiferent. Ideea unui proces în curs, lăsat neterminat, a unei emancipări colective a umanității, clădită pe un patrimoniu cultural comun care va fi exemplar, îi este total străină. Istoria umanității este cea a unei căderi, faza patologiei istorice care formează prima jumătate a secolului XX nefiind după el, decât un avatar al acestui proces negativ (și este cazul aici să amintim cât de influentă a fost analiza de către Guénon a „crizei lumii occidentale”). Interpretarea de către Artaud a momentului prezent este strâns legată de această întrebare de bază, pe care se edifică opera sa: *Unde malum?* („De unde vine răul?”). Drept rezultat, scena pe care el o reconstituie, o inventează sau o descrie nu este o scenă între altele, este scena mitului, în sensul că se referea la o bază mitică. Bază care, în perspectiva gnostică a lui Artaud, este catastrofică. Teatrul pe care el îl imaginează în 1933–1934, regizorul pe care îl concepe, deplasările metaforice care șlefuiesc eseurile sale, participă la această dramă originală. În acest sens (și în alte câteva) teatrul său poate fi socotit metafizic, complet dominat de figura unui Demiurg gnostic și de „marile Mituri negre”⁸⁵ (IV, p. 30). Motiv de bază al mitologiei sale și actor principal al cosmogoniei sale, această figură a Demiurgului vine să explice ruptura armoniei celei dintâi și durerea de a exista. Cuvintele cultură, spirit sau civilizație, despre care se discută atunci, și cel de ciumă, pe care Artaud îl aruncă la păscut în acest context de criză, sunt prinse într-o istorie ireductibilă față de maladia europeană și de criza umanismului modern. Întoarse spre lumea cealaltă, ele mărturisesc o dramă cerească la care omul va fi participat.

De unde vine Răul? Întrebare recurentă căreia Artaud îi va da mai multe răspunsuri. Motivul ciumei este unul. Motiv datat (1933–1934), definit ca o boală superioară” (IV, p. 31) aducând moartea sau purificarea, el ne abate de la prezent (chiar dacă îl privește cu desăvârșire) și ne obligă să gândim în contrasens. Catastrofa și lichidarea pe care ciuma le sugerează exprimă ruptura necesară, metafizică și istorică, pe care Artaud o cere stăruitor. Dar este vorba mai puțin de a rupe istoria, decât de a rupe fatalitatea demiurgică, de a sustrage comunitatea oamenilor de la destinul ei copleșitor și de a recupera completitudinea luminoasă a începuturilor. Așadar, se înțelege ușor de ce teatrul lui Artaud nu ar fi avut, în anii '30, primirea pe care el o sconta. Exigența supraomenească ce-l motiva rămânea neînțeleasă, chiar dacă Artaud primea din timp în timp

semne de simpatie și încurajare. Acest *Teatru al Cruzimii* impunea o cunoaștere a omului „pierdut începând dinaintea Timpului“ (VIII, p. 144). Creuzet al memoriei cosmice a umanității, el venea să dubleze o dramă metafizică actualizând-o pe planul spiritului. Contagios și purificator acest teatru trebuia să manifeste, ca și ciurma, „un fond de cruzime latentă“ în „vremea răului“ (IV, p. 29).

CIUMA, DINCOLO DE LIMBAJ

Motivul și comparația vor dura câtă vreme figura regizorului, demiurg izbăvitor lucrând împotriva răului Demiurg, nu va fi exploatat toate posibilitățile pe care le avea (fie până la eșecul lui *Cenci*, în 1935). Tema dispare când Artaud înțelege că teatrul pe care el îl caută este inoperant, fără eficacitate asupra actualității. El se întoarce atunci, timp de câteva luni, spre Mexicul indian și riturile Tarahumaras.

Dacă se regăsește tema ciumei în *Scrisorile* și în *Caietele* din perioada rutenoză (Artaud, internat din 1937, e deplasat la Rodez lângă doctorul Ferdière în 1943), acest lucru se întâmplă și datorită reeditării *Teatrului și Dublul său* în mai 1944. În ianuarie 1945, în timp ce se află încă la Rodez, Artaud primește un exemplar din ea pe care îl recitește cu o plăcere care nuanțează reprobarea și regretul. „Forța stilului“ acestei cărți i se pare încă remarcabilă, dar în fața „revoltei, anarhiei și războiului actual al lucrurilor“, „dinamismul“ acestor pagini nu mai lovește, consideră el, „punctele care ar trebui”¹⁰.

În primele săptămâni ale anului 1945, Artaud revine adesea în scrisorile și în notele pe care le redactează asupra acestei opere anterioare internării sale. *Teatrul și Ciurma* îl reține în mod deosebit, așa cum îl satisfac încă unele pagini din *Regia și Metafizica*, din *Scrisori asupra limbajului* și din *Teatrul Balinez*¹¹. Dar pe măsură ce săptămânile trec, aluziile la *Teatrul și Dublul său* devin mai rare. Alte cărți restituie acest eseu trecutului literar al lui Artaud, un trecut dominat de convingeri pe care autorul lor le consideră revolute. Astfel, este anunțată o carte despre teatrul care va prezenta conștiinței umane „lucrurile veșnicului infinit“ (XI, p. 44), „dar dintr-un punct de vedere mai larg și mai generos”¹² decât cel din *Teatrul și dublul său*. În același timp este scoasă la iveală *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotrè Indi*, o operă fictivă pe care Artaud ar fi pierdut-o și care vorbea despre propria sa istorie și de cea a „lumii celeilalte“ (XI, p. 109 și p. 121), niciodată dissociate și la nesfârșit reexamineate în scrierile din această perioadă.

În acest context de relectură și de scriitură amestecate, de cărți rătăcite și de cărți care se scriu, motivul ciumei este relansat. Semnificația lui este

circumstanțială și mișcătoare. De la o împrejurare la cealaltă, sensul său variază și deplasările rapide care îl animă îl fac fluctuant. A-l circumscrie va cere un rezumat precis (pe care noi nu-l vom face aici). Dar, în special analiza sa, îl constrânge pe cititor să țină seamă de evoluția profundă a convingerilor lui Artaud între anii 1933–1935 și 1943–1945. Între ciurma din 1933 și cea din 1945, distanța este considerabilă, saltul vertiginos. Și va fi un nonsens a le confunda. Călătoria lui Artaud în Mexic, departe de a-l liniști, i-a revelat din contră simptomele unui crepuscul iremediabil. În fața amenințării apăsătoare a nonsensului, Artaud s-a erijat în figură christică și, pe pământ irlandez, a prezis distrugerea apropiată a omenirii. Această încercare mistică a transcendenței, care sancționează nouă ani de internare, a cedat unei logici riguroase ce l-a condus să înlăture puțin câte puțin Demiurgul imaginat și să se substituie lui. Alunecarea, cea care se produce între 1943 și 1945, este complexă, dar nicidecum imprevizibilă, pe deplin conținută în procesul electiv al *Scrisorilor de la Rodez*. De acum înainte „fără Tată, fără Mamă“, autorul *Noilor Revelații* înfruntă miturile care îl chinuie pentru a le domina și a le impune suferința și realitatea sa¹³. Nu se mai speră într-o vindecare, durerea a devenit singura măsură și singura știință: „Eu, Artaud, sunt durerea fecală absolută [...]. Sunt cel care în durere în loc s-o evit intru în ea.“ (XXII, p. 52)

Cuvântul „ciumă“ este așadar convocat în mod punctual pentru a semnifica această răsturnare radicală a credinței și acest exces de durere care nu pare deloc excesiv. Iată un exemplu, datat din septembrie–noiembrie 1945, în care este renegată mulțimea de enunțuri anterioare care preamăreau dragostea virtuoasă, puritatea și castitatea omului divin pe care Artaud îl credea a fi: „Prima virtute este ura fără castitate cu *lubricitate și pestă*.“ (XVIII, p. 29; s. n.) Cuvântul apare deopotrivă în concretizări nominale care, ca și în pasajul următor, dezarticulează limba pe care o vorbim supunând-o principiului răului pe care ea îl ascunde cu încăpățănare.

„Cuvintele reprezintă cacofonia și gramatica le aranjează prost, gramatica, ea căreia îi este frică de rău pentru că ea caută să exprime binele, bunăstarea când răul este baza ființei, *ciumă durere a cacofoniei*, febră cobe a dizarmoniei, pustulă escară a unei polifonii în care ființa nu se simte bine decât în răul ființei, sifilis al infinitului său.“ (XVIII, p. 13; s. n.)

Juxtapunerea parataxică a cuvintelor „ciumă“ și „durere“ permite aici formarea sintagmei „ciumă durere a cacofoniei“. Prin alăturarea acestor doi termeni în ciuda convențiilor sintactice, Artaud retrage limbajul în funcție de

sens pentru a face cunoscut ceea ce se întâmplă, dar se sustrage, singur, priceput, sigur.

Totuși, chiar dacă acest cuvânt continuă să îmbogățească (ori să fissureze) vreun enunț tardiv, este important de subliniat că Artaud respinge în mod categoric principiul ciumei așa cum l-a definit în eseu din 1934. El recuză ferm ideea unei boli care va fi „o entitate psihică” și care va provoca, „în spirit”, „cele mai misterioase schimbări” (IV, p. 25). Ideea epidemiei, a contagiunii i-a devenit insuportabilă. Cuvântul care apare punctual, în 1945, este astfel golit de conținutul său obișnuit și de imaginile care îi favorizau extinderea. Căci această ciumă aparține unei istorii de care Artaud vrea să se despartă, această ciumă aparține încă istoriei judecății lui Dumnezeu, ciumă cu care el trebuia să termine. Ciuma, constată el așadar, nu este o „boală fizică”, ci într-adevăr „o boală morală” (XVIII, p. 43), o boală ocultă, o dâră a invizibilului, semnătura puterii divine¹⁴. Ea îl trimite pe Artaud spre convingerile sale trecute de care nu se debarasează decât cu mare greutate; ea îi retrage omului posibilitatea unei renașteri fără început, a unui reînceput care nu se va întoarce la Dumnezeu.

Cuvânt de acum înainte al unei scriituri pe cale de a deveni, ducându-l pe Artaud aiurea, ciuma participă la această încercare a sinelui și la această voință de stăpânire care ne par astăzi încă foarte enigmatice.

NOTE

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double. Œuvres complètes*, Gallimard, 1978.

2. Împrumutăm această expresie de la Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 221.

3. Artaud transformă această catastrofă înfricoșătoare într-un act de credință. Este vorba de a „vedea cum”, de „a simți cum”, Artaud vorbind și de „fascinație” (IV, p. 26). Ceea ce contează este că ficțiunea acționează, că analogia face imagine, că credința este performantă: „Este important înainte de toate de a recunoaște că, precum ciuma, jocul teatral este un delir și că este comunicativ. Spiritul crede ceea ce vede și face ceea ce crede: Acesta este secretul fascinației” (ibid.).

4. A se vedea cu privire la acest punct cele două „Scrisori“ ale lui Valéry asupra „crizei spiritului“, în *Variétés* 1 și 2 (1924), Paris, Gallimard, coll. Idées, 1978.

5. A se vedea Odile Marcel, *La Maladie européenne*, Paris, PUF, 1993; p. 10 pentru citat.

6. A se vedea Pascal Dethurens, *Ecriture et Culture. Ecrivains et philosophes face à l'Europe* (1918-1950), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 279.

7. Într-o scrisoare către Jean Paulhan din 19 iulie 1935, Artaud declară la fel: „Știți, fără îndoială, că ultimul congres al Scriitorilor pentru apărarea culturii m-a invitat să vin să expun punctul meu de vedere, dar i-am simțit pe acei oameni de acolo atât de departe de noțiunea esențială a culturii încât m-am considerat deplasat în mijlocul lor.“ (VIII, p. 286.) La 13 ianuarie 1947, cu ocazia celebrei „tête-a-tête“ de la Vieux-Colombier, Artaud care voia să povestească „Istoria vieții sale“ se va simți încă o dată, „deplasat“: [...] există un unghi prin care drama mea personală interesează viața generală și acesta este singurul în care mi-a fost imposibil să mă plasez [...] (Scrisoare către André Breton din 14 ianuarie 1947, XIV, p. 220).

8. Odile Marcel, *La Maladie européenne*, op. cit., p. 27.

9. „Și astfel se întâmplă că toate marile Mituri sunt negre și că nu se pot imagina în afara unei atmosfere de carnaj, de tortură, de sânge vărsat, de toate Fabulele magnifice care povestesc mulțimilor primul partaj sexual și primul carnaj de esențe care apar în creație.“ (IV, p. 30)

10. Scrisoare către Jean Paulhan din 30 ianuarie 1945 (XI, pp. 29–30) și scrisoare către doamna Malausséna, din aceeași zi, în care el scrie: „Această carte nu are poate nimic foarte specific antireligios, dar a fost scrisă într-o epocă de necredință și de îndepărtare de Dumnezeu și aceasta se simte în mai mult de un pasaj [...]“ (XI, pp. 31–33)

11. Scrisoare către Jean Paulhan din 27 februarie 1945 (XI, pp. 47–48).

12. Scrisoare către Gaston Gallimard din 31 ianuarie 1945 (XI, p. 38).

13. A se vedea asupra acestui punct scrisoarea din 16 mai 1946 adresată lui Pierre Bousquet (XI, pp. 268–277): „Căci noi suntem înconjurați de Mituri care vor să dea năvală asupra noastră, ce-i de făcut? Să se construiască o scenă de scânduri pentru a dansa acolo miturile care ne chinuie și să se facă din ele ființe adevărate înainte de a le impune tuturor prin mătrăguna seminală a seminței ideilor.“ Și Artaud conchide prin post-scriptumul următor: „A dansa înseamnă a suferi un mit, deci a-l înlocui printr-o realitate.“ (p. 277).

14. Artaud scrie: „Ciurma este o boală morală, trebuie o boală fizică“ (XVIII, p. 43. septembrie-noiembrie, 1945).

INSCRIȚIA BOLII LA CATHERINE POZZI „CU PANA DE SCRIS DANSEAZĂ LIBERTATEA“

JOSEPH GARREAU*

Dacă trebuie să dau un prim răspuns dezinvolt asupra alegerii Catherinei Pozzi, „poet, publicist, dar și nuvelist, eseist, epistolier“, cu o personalitate atât iritantă, cât și seducătoare și, oricum este cunoscută ea, acesta este, fără îndoială, mai puțin pentru „sinistra ei căsătorie“ cu Edouard Bourdet, cât pentru a fi fost muză și amantă a lui Paul Valéry și aș putea spune ca și Susan Sontag autoarea *Bolii ca metaforă* că boala, indiscutabil, îi face pe oameni interesați. „Boala era un mod de a-i face pe oameni interesați, ceea ce stă la originea definiției cuvântului „romantic“¹.“ Schlegel, continuă ea, în eseuul său asupra studierii poeziei grecești, publicat în 1795, prezintă „interesantul“ ca ideal al poeziei moderne a epocii, anume poezia romantică. Novalis, la rândul său, notează într-un fragment poetic că idealul unei sănătăți perfecte nu este interesant decât din punctul de vedere științific; ceea ce, într-adevăr, este interesant, spune el, este boala, pentru că aceasta ne individualizează. Sontag subliniază că odată cu tuberculoza ideea bolii individuale s-a precizat.

În al doilea rând, voi menționa datoria mea față de doi universitari americani care au facilitat mult sarcina mea, primul mai cu seamă, Lawrence Joseph, specialist cu privire la Belle Époque, autor al prefetei *Jurnalului de însemnări* 1913–1934 de Catherine Pozzi – publicat în 1987 de Claire Paulhan² – și al primei biografii a scriitoarei apărute în 1988³. În același an,

* Universitatea din Massachusetts Lowell.

el publica opera ei poetică, în 1990, adăuga *Correspondența 1924-1925, Catherine Pozzi-Rainer Maria Rilke*. Al doilea este Stéphane Spoiden, autor al unei teze recente de doctor în filosofie, intitulată *Bolnav și Boală: degradare fizică și scris de sfârșit de secol*⁴; înțelegem prin aceasta bolile emblematice de la sfârșitul secolului XX, SIDA, și de la sfârșitul secolului al XIX-lea, tuberculoza și sifilisul. Stéphane Spoiden remarcă, după Philippe Lejeune, că „cele patru mari jurnale intime de la răspântie de veac, având boala ca temă centrală, au fost scrise de femei, [...] marginalizate de câmpul literar: Maria Bashkircev, Marie Lenéru, Katherine Mansfield și Catherine Pozzi“.

Aș dori la rândul meu să semnez, în ceea ce-o privește pe ultima, universul de simpatie care o leagă de celelalte trei tinere femei și de operele lor. Cum notează Françoise Simonet-Tenant, care a publicat în 1999 *Correspondența Catherine Pozzi și Jean Paulhan*, publicarea *Jurnalului* de adultă a lui Pozzi, în 1987, „a permis a doua naștere a acestei scriitoare neclasificabile“. De fapt, prin dorința sa testamentară, acest jurnal de însemnări nu era accesibil Bibliotecii Naționale decât din 3 decembrie 1964, din cauza unei clauze limitative de comunicare timp de treizeci de ani. Este vorba deci de patruzeci de caiete, începând cu anul 1913 până în 1929 și dintre care titlul primului, „De la ovar la absolut“, revelă deja întreaga ambiție a celei care, așa cum scrie, merge „imperios spre extrema a tot“, vrea „perfectiunea din tot“, dar mai ales – și acesta este subiectul comentariului meu – a căror lectură demonstrează că întreaga activitate a acestei „Psyché a durerii“ – una dintre numeroasele porecle pe care ea și le dă – este marcată de durerea fizică și de „dureroasa privare de lume impusă unui corp bolnav și unui suflet suferind găsindu-și expresia sa în *Jurnalul*⁵ său“.

În legătură cu rezervele sale asupra publicării acestui jurnal de însemnări în timpul vieții, iată cum însăși Pozzi se destăinuie „Dragului prieten Rilke“:

„E probabil rizibil, dar îmi fac multe gânduri despre ce vor deveni *hârtiile mele* [subliniat] după moartea mea. Prin aceste cuvinte, înțeleg jurnalul de însemnări pe care l-am scris cu mare neregularitate începând din 1912 aproximativ. Dar pe de altă parte, este imposibil să fie citit de acum înainte, foarte, foarte mult timp, căci este de o abominabilă franchețe“.

De fapt, ea este într-adevăr abominabil de sinceră în caietele sale, în care abundă săgețile trase cu o măiestrie perfectă, nu numai asupra

„inamicului iubit“ de aproape opt ani, „foarte marea ei Dragoste“ și „Infernul“ ei, Valéry, „acest om al meu și nu al meu [care] își va aminti de mine ca de cel mai frumos poem⁷“, care totuși o va fi „învățat algebra cuvintelor⁸“, ci și asupra lui Gide, „prost ca deșteptii de meserie⁹“, sau mai mult asupra „acestui Malraux care duhnește a minciună, acest chelner cu față de chefliu, [...] unul dintre singurii tineri pe care i-am întâlnit animat de moarte“, dar care, adaugă ea, reprezintă „dușmanul morții“.¹⁰

Moartea... Moartea ei, la 3 decembrie 1934, la cincizeci și doi de ani. Minată de tuberculoza pe care o contractase la puțin timp după nașterea fiului ei, Claude Bourdet, în 1909. Ceea ce totuși nu o împiedica sau mai degrabă o presa, cu dezordinea și metoda celui care își știe zilele numărate, insașiabilă autodidactă cum a fost ea toată viața, de a se cufunda în istoria literaturii și științelor, a filosofiei și a religiilor, în special a budismului, căci „pentru viețile foarte nefericite, care au căutat cu mare constanță ce-i mai bun, budismul este apă proaspătă și curată“.¹¹

Ea trece prima parte a licenței la treizeci și șase de ani „a doua din toți candidații sesiunii“, notează ea cu mândrie. Nouă ani mai târziu, ea obține a doua parte, gândindu-se chiar după aceea, în ciuda unei sănătăți din ce în ce mai șubrede să obțină un atestat de chimie biologică. „Minunată asemănare a compunerii literare cu compoziția chimică a corpurilor“, notează într-un manuscris inedit din 1929¹².

Începând din 1915, ea întreține acest vis de a împăca știința și metafizica, vis ce va fi în parte concretizat sub forma unui eseu poetic, fizico-filosofic, intitulat întâi *De Libertate*, apoi *Corpul sufletului*, și în sfârșit *Piele de suflet*. Această operă, totdeauna în curs de elaborare, „copil niciodată detașabil“ după expresia ei, se găsește sub imboldul bolii pe care o pune în lucru, ca dovadă, acest exemplu: „Am reluat *De libertate* pentru că plămânul meu drept este sensibil, este poate atins, și trebuie să las hârtiile în ordine¹³“, ceea ce va deveni ca un leitmotiv al cărții: „Încep să cred astăzi – e prima dată – că nu voi muri decât atunci când cartea va fi gata.“ Sau mai mult: „Acum cartea mă conduce. Poate voi muri în seara zilei în care voi fi terminat-o¹⁴ ?“ Această carte, tentativă de afirmare a libertății, nu va fi totuși terminată și nu va cunoaște decât publicarea postumă în 1935.

Va trebui de asemenea să vorbesc despre câteva prietenii devotate din ultimi ani cu amărăciune: Julien Benda, Jean Paulhan, Ernst Robert Curtius, Charles Du Bos, Louis Massignon, Raissa și Jacques Maritain. Despre caracterul acestei femei, într-adevăr din epoca sa, relevăm în trecere acest

comentariu către celălalt *Lieber Freund** deja citat, care a fost pentru ea, între 1924 și 1925, Rilke: „Nu există lege în Franța pentru a proteja femeile”¹⁵. Cum subliniază în mod pertinent Patrick Kéchichian: „Burghezia celei de-a III-a Republici n-a contribuit la eliberarea intelectuală a femeilor”¹⁶.

Redăm în linii mari etapele vieții sale de tuberculoasă, primele lovituri datând din 1912, ceea ce corespunde deci reluării *Jurnalului* ei, cu începere din 1907 (în realitate, de la căsătoria ei cu Edouard Bourdet în 1909, de care ea se desparte în 1919). Adaugăm că acest *Jurnal* de adultă a fost precedat de *Jurnalul de tinerețe* 1893–1906, care amintește deja adesea boala, și în care se relevă la această tânără de cincisprezece ani însemnarea din 2 martie 1898: „Vreau să le spun indiferenților cât poate să sufere un copil, cât poate fi de singură o tânără.”¹⁷

În 1924, este operată de trei ori, în mai și în iunie de un abces tuberculos la braț. Iată, de exemplu, ceea ce scrie la 14 iulie într-una din primele ei scrisori către Rilke: „Mi-e rușine că toate scrisorile mele vă vorbesc despre acest corp jenant”¹⁸. Modul în care ea i se prezentase în chiar prima ei scrisoare merită să fie citat:

„Pentru ca să cunoașteți îndată puținul ce îl reprezint, vreau să vă mărturisesc că sunt aproape infirmă, una dintre acele persoane despre care se spune în Anglia: *she's a great invalid*, ceea ce înseamnă că ele nu mai au parte de nimic. După o pleurezie și două pneumonii, am fost tuberculoasă pe punctul de fi condamnată la moarte de foarte mulți medici și dacă leziunile pe care ei le credeau ireparabile s-au reparat, nu am rămas din cauza aceasta mai puțin plăpândă, fragilă și atât de slabă, încât viitoarea rafală de vânt puțin tare va fi cea mai tare. Locuiesc în timpul iernii în Sud din cauza aceasta; nu petrec la Paris decât aproximativ patru luni pe an, și nimeni nu mă deranjează acolo să-mi vorbească despre sănătatea mea, pentru că prefer ca eu să râd de ea prima.”

Ea îi citează versurile următoare ale Elizabethi Barrett Browning, – al căror traducător este Rilke – scoase dintr-un poem intitulat „The Mask”, clădit pe contrastul între veselia aparentă a personajului și dispararea lui interioară.

„Am o față zâmbitoare, spuse ea, am o glumă pentru toți cei pe care îi întâlnesc, am o ghirlandă pentru fruntea mea. Și toate florile ei sunt parfumate, – și așa îmi spui că sunt veselă, spuse ea. Îți mai aduci aminte? – Plângeam la aceste versuri când aveam cincisprezece ani, și totuși nu știam.

* Prieten drag (n.t.).

Nu-mi vorbi niciodată despre ce ți-am spus acolo, și care e spus ca să te lumineze asupra a ceea ce am eu teribil de șubred. Sunt un glas care abia răsună, Domnule dragă, o umbră, un fum, o muribundă, ceva ce va fi dispărut din calea ta, de-abia întors cu spatele¹⁹.”

E nevoie să ne reamintim că Rilke a fost răpus de leucemie în 1926 la vârsta de cincizeci și unu de ani?

Anul 1924 a fost pentru ea, după propriile ei cuvinte, „anul martiriului”. Ea se descrie în acești termeni laconici: „De la 24 iulie 1924 până în mai 1925, ea a fost în agonie”, agonie din cauză că i se injectase un vaccin cu propriul ei microb, propagând suprainfectarea. „Și douăsprezece ore după aceea, relatează ea în *Jurnalul* său, ceea ce se numea altădată «ftizie galopantă» era asupra mea.” „Microbii din brațul meu mi-au dat un astm și lucruri bizare. Medicii sunt ignoranți cu pretenții²⁰”, îi scrie lui Rilke²¹. Remarcăm în treacăt ironia însemnării care urmează: „O infirmieră care voia să doarmă mi-a făcut o injecție cu Sedol”. Ea continuă: „Am avut, în fiecare noapte, patru ore în afara infernului²².”

În trenul care o aducea înapoi din reședința sa de la Vence la Paris, la începutul lui mai 1926, „enervată de a respira atât de prost”, ea își face singură o injecție de Sedol. Incapabilă de a dormi în ciuda morfinei, meditează asupra încercării recente de ruptură cu Paul Valéry de care rămâne, totuși, cu pasiune îndrăgostită. „În ritmul roților de tren”, povestește ea în *Jurnalul* său, „Îmi cântam inventând încet, vers cu vers, forma suferinței”. Acest poem, un adio adresat iubitului ei, va lua titlul de „Vale” și începe cu aceste versuri:

„Marea dragoste pe care mi-ai dat-o

Vântul zilelor i-a frânt razele.”

Acesta va fi, după cum relatează biograful ei, „primul ca dată dintre cele șase poeme care vor constitui canonul operei sale poetice” în același timp ca „un act de revanșă literară²³” asupra dușmanului iubit.

Punct de îndoială, cum remarcă Joseph, că „marile sale poeme sunt rezultatul durerii²⁴”. Relevăm, la întâmplare, în data de 11 mai 1930: „Noapte, criză de astm. Găsit două versuri²⁵”. Titlul poemului său, „Scopolamină” (un sedativ derivat din beladonă), este semnificativ. Ea notează în *Jurnalul* ei inedit din 28-29 septembrie 1931: „Mă înăbușeam, Sedol la ora 7, și noaptea de încercat să-l schimb. Nu mai trebuie să beau această otravă. O! dezgust. O! corp al vieții mele apăsând asupra mea²⁶.”

În 1931, tuberculoza se agravase și o silise să stea la pat timp de șase luni. Atinsă de o pleurezie care o făcea să sufere teribil, ea notează la 14 martie în *Jurnalul* ei acest singur gând „Eu sunt unul din punctele aparte prin care strălucește suferința planetei”²⁷. „Cât despre «a utiliza» [cuvânt pe care ea îl înscrie între ghilimele] această suferință, acest comerț, explică ea într-o scrisoare către Raissa Maritain, îmi este complet străin”. Alături de ea, Louis Massignon, care, spune ea, „a umplut-o de curaj”, va încerca s-o convingă de utilitatea creștină a suferinței. Ea nu vrea totuși să audă nimic despre această „reversibilitate și substituie”²⁸.

Își formase, de fapt, o idee cu totul personală despre compasiunea substitutivă pe care o formulase în felul următor: „Universul fiind închis (Einstein), va exista o cantitate fixă de durere posibilă. Cine suferă, detestă pe cineva. Deci am muncit pentru multă lume. Eliberată, ușurată mult”²⁹ „, scria în noaptea de 27 spre 28 ianuarie 1934.

În 1934, boala sa se agravează: prezența bacilului Koch în laringele ei în septembrie, insuficiență pulmonară și cardiacă în noiembrie, care-i provoacă edeme la picioare. Ea recitește pentru a patra oară *Jurnalul* Mariei Bashkircev. „Maria Bashkircev, mă asemănăm puțin cu ea”³⁰, scria în aceeași noapte de 27 spre 28 ianuarie 1934. Ea găsește o anumită consolare morală să recitească scrisorile lui Katherine Mansfield, nuvelista neozeelandeză, discipol al lui Gurdjieff, moartă de tuberculoză la treizeci și cinci de ani. Ea notează: „*Mizerabilă stare. So sick, like K.-M. I read her letters. She does help. O, my little musical english partner in the comedy universe*”³¹...

Slăbită de o insuficiență cardiacă și respiratorie, moare acasă, la Paris, la 3 decembrie 1934. Cu numai patru zile înainte, făcea încă un ultim efort pentru a schița o frază în jurnalul ei, în care îi cerea fiului său Claude să-i aranjeze să publice *Piele de suflet* pe cheltuiala autorului sub supravegherea scriitorului și muzicologului, André Georges, care a fost, împreună cu Louis Massignon, ultimul ei executor testamentar, acesta trebuind să se ocupe de stabilirea „istoriei fără nume”, *Jurnalul* ei, iar André Georges de editarea eseului *Piele de suflet*. Așa cum notează Claire Paulhan, „Și unul și celălalt au declinat o misiune atât de delicată: așadar Claude Bourdet este cel care a editat *Pielea de suflet*, anul următor după dispariția mamei sale”³². Iată, cum încheia Catherine Pozzi eseul său:

* Atât de bolnavă, ca și K.-M. Îi citesc scrisorile. Mă ajută. O! mica mea parteneră muzicală engleză în comedia univers... (n.t.).

„Am două corpuri, CARNE-ȘI-SÂNGE și PLĂCERE ȘI DURERE: CARNE-ȘI-SÂNGE este un adormit, PLĂCERE-ȘI-DURERE este ca un strigăt; ele sunt mereu inseparabile. Voi părăsi CARNE-ȘI-SÂNGE într-o zi dusă de PLĂCERE-ȘI-DURERE. Dar către ce? Neîntinată suverană? Dar ce-i de făcut, pentru a mă apăra de riscurile veșniciei³³?”

„Ceilalți, de care mi-e dor, cum să-i regăsesc, se întreba ea la 10 mai 1929. Un singur mijloc pentru mine care am boala, între alții a lui Proust, care era despărțit de toți: a scrie³⁴. „Ea face aluzie, bineînțeles, la condiția lor de astmatic, „ceea ce, subliniază ea, este boala prin excelență care vă răpește bucuria de a înșfăca lumea³⁵”.

De ce scrie ea? „Am scris în adevăr pentru a nu fi complet singură cu Dumnezeu³⁶”, mărturisește ea doamnei Bulteau, primul executor testamentar. „Am crezut, îi mărturisește lui René Schwob, că am suferit atât de real și atât de mortal de singurătate încât aceste caiete îmi vor da prieteni. Eu nu voi fi în viață pentru prietenia lor – poate dragostea lor afectuoasă –, dar aceasta este prietenia pentru inima mea de astăzi³⁷”. În septembrie 1930, ea îi scrie din nou lui Schwob, întrebându-l dacă merge la Lourdes, intenționând să-l însoțească acolo, dacă poate... „Descartes a fost într-adevăr la La Salette un pic pentru a regăsi un corp, acest corp fără de care spiritul este ca și cum nu era, mult pentru a căuta în entuziasmul și ardoarea celorlalți cu ce este o ființă mai puțin disperată singură³⁸”.

În *Jurnalul* ei de tinerețe, ea avea pe atunci optsprezece ani, prin urmare cu mult înainte de boala sa, ea notează:

„Citesc jurnalul Mariei Bashkircev, trebuie să scriu; iată-mă stăpânită din nou de furia de a scrie. [...] Cât o înțeleg pe această femeie! Este atât de ciudat; mi se părea a fi moartă și a mă citi pe mine. Ea nu-mi seamănă; atâta doar, imensa mea mândrie, încă mai obsedantă la ea; aceste pagini și pagini, în care ea se chinuie analizându-se, aceste dorințe și aceste ambiții nebune care ni se par a depăși lumea, și aceste spasme de copil care vrea să trăiască o sută de vieți în același timp! Și eu la fel, ah! și eu la fel³⁹!”

Va reciti acest jurnal a doua oară în 1917, a treia oară în 1927, notând această frază despre „sărmana mică rusoaică”, moartă la douăzeci și patru de ani: „Trebuie Tot! Restul nu ajunge”. Ea scria: „Nu este o senzație de bolnavă de piept...” Dar se grăbește să corecteze: „Este o senzație de bolnavă de piept⁴⁰”. Ea înțelegea prea bine că ideea de a vrea totul atârna nu atât de un capriciu de tuberculos, ci de o situație de urgență impusă de o moarte

apropiată. Ea va citi de asemenea jurnalul, ținut din 1901 până în 1918, de Marie Lenéru, surdă și nevăzătoare de la vârsta de cincisprezece ani, moartă la patruzeci și trei, lăsând în urma ei, și ea, un *Jurnal*. Ea notează: „Jurnalul Mariei Lenéru este povestea mea revoltătoare”⁴¹.

În realitate, Catherine Pozzi scrie despre propria ei supraviețuire. „N-am avut niciodată decât un singur motiv pentru a scrie, cel de a mă apăra”⁴². Cum notează pe bună dreptate Spoiden: „Catherine Pozzi strigă, în toate sensurile cuvântului, pentru a se apăra! Nu există alt cititor decât ea însăși în acest proiect, până într-acolo încât jurnalul și Pozzi scriind nu par decât unul, într-o slabă simbioză organică”⁴³. Pentru a ilustra aceasta iată ceea ce scrie la 23 martie 1929, după ce a recitit întreg caietul 1920-1921:

„Acest caiet este extraordinar: nu mai este scris, este el însuși ceva viu care geme și mă sfâșie să-l înțeleg încă o dată și are asupra mea toată forța sa – și poate pentru un străin nu va avea aceeași rezonanță a limbajului, ci o prezență ca între viață și moarte”⁴⁴.

Cu două zile înainte, ea notase:

„Dacă dispar înainte de bătrânețe, nu voi fi făcut un mare lucru pentru ceilalți a căror gândire recunoaște că are ca dar aproape tot. Ezit astă-seară să las prin testament celorlalți acest talmeș-balmeș de jurnal, dar această mândrie este greșită: nu eu sunt cea care trebuie să decidă asupra valorii mele. Ei o vor face. Vai! aparțin «istoriei»!”⁴⁵

Dacă aveam nevoie în încheiere să acordăm un privilegiu deosebit includerii bolii în opera Catherinei Pozzi, acesta va fi de a repeta cuvintele ei adresate celui care era, atunci în februarie 1921, „Dragostea sa cea mare”: „Trupul meu se despletește, sufletul meu de lumină, eu îți spun bună seara înainte de culcare”⁴⁶. În ziua în care cele vreo șase sute de pagini ale acestui *Jurnal* vor deveni un text numeric ușor de exploatat de cercetarea informatică, va fi interesant de relevat de câte ori această opoziție corp / spirit este menționată și de subliniat cu o mare precizie importanța dată corpului: „Corpul meu, al Catherinei de altădată, înainte de venin”⁴⁷! Importanță care nu se va regăsi numai în *Jurnalul* său. Iată, de exemplu, cum a încheiat scrisoarea deja citată, adresată lui Rilke:

„Gloria pe care o voi râvni va fi cea a stadionului, vedeți, gloria corpului, bunăstarea corpului. Am câștigat campionatele de la San Sebastian odinioară, și am vânat călare și cu câini; sufletul meu era mult mai ușor atunci, decât aceste membre obosite de astăzi, care nu contează deloc”⁴⁸.

La 14 iulie 1927, se dusesese la palatul de dans Baker, inaugurat în 1925 de Joséphine Baker și a sa „Revue nègre.“ Ea notează în aceeași zi: „Baker dansează cu o veselie inepuizabilă cum îmi plăcea mie atât de mult să dansez, cu inventivitatea instantanee a gândului și corpului⁴⁹.“ Cităm în continuare: „El [Valéry] îmi atinge rochia... Sunt numai trup pentru singurul care este sufletul meu⁵⁰.“ Și în altă parte: „Ce-i place lui la mine exact? Acest corp, acest corp de patruzeci și cinci de kilograme... În plus, haina de blană și portmoneul⁵¹ ...!“ Și, apropo de faimoasele rochii pe care ea și le cumpără de la Chanel, câteva luni înainte de moarte, pentru a putea, „să se întoarcă în viață“ și „a avea grijă din nou de corpul său slab⁵²“, ea notase cu câteva zile înainte: „Eleganța este suprema moralitate a corpului. [...] Rochia, exercițiu de voință, prezența divinului în detalii⁵³.“ Și încă o dată, apropo de o altă rochie pe care mama sa se dusesese să o cumpere pentru ea la Lelong: „Ah! să te învârstesc puțin cu corpul iar! Dar ce. Tot ceea ce are el nevoie este Sedormid⁵⁴.“

Și voi cita în încheiere propria ei remarcă pe care am transformat-o în titlul acestui articol. În legătură cu fiul ei, în vârstă atunci de douăzeci și unu de ani, ea scria:

„Îi place corpul său. Și nu eu sunt cea care va trebui s-o repet. Ah! corpul meu de sport! Prezent pur, energie proaspătă neamestecată cu motive, încredere a lumii, victorie a lumii asupra greutateii înnoitei libertăți! Acum trupul meu este complet «trecut»: membrele care au fost dans, mușchii care au fost galop, nervii care au fost decizie instantanee... Cadavrul are o pană de scris. Cu pana de scris dansează libertatea⁵⁵.“

NOTE

1. Sontag Susan, *La Maladie comme métaphore*, C. Bourgois, 1989.
2. Pozzi Catherine, *Journal 1913–1934*, ediție stabilită și adnotată de Claire Paulhan, Ramsay, 1987.
3. Lawrence Joseph, *Catherine Pozzi, Une robe couleur du temps*, Éditions de La Différence, 1988. „În creația poetică, ultimă metamorfoză a acestei străluciri ea găsește în sfârșit transcendența pe care a căutat-o în zadar în studiu. Chiar mi mult decât în eseu ei filosofic, mica ei culegere de poezii merită titlul: *De Libertate*.“
4. Catherine Pozzi – Rainer Maria Rilke, *Correspondence 1924–1925*, Paris, Editions de La Différence, 1988, p. 49.

5. Spoiden Stéphane, „Malade et maladie: dégradation physique et écriture fin de siècle“, Dissertation Ph. D., The Ohio State University, 1996. UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, p. 154.
6. Catherine Pozzi-Jean Paulhan, *Correspondance* 1926–1934, publicată de Françoise Simonet-Tenant, Ed. Claire Paulhan, 1999.
7. Catherine Pozzi-Rainer Maria Rilke, *Correspondance* 1924–1925. *op. cit.*, p. 49.
8. Pozzi Catherine, *Journal* 1913–1934, prefață de Lawrence Joseph, ediție stabilită și adnotată de Claire Paulhan, Ramsay, 1987, p. 178.
9. *Ibid.*, p. 223.
10. *Ibid.*, p. 303.
11. *Ibid.*, pp. 558–559.
12. *Ibid.*, p. 330.
13. *Ibid.*, p. 297.
14. Lawrence Joseph, Catherine Pozzi, *Œuvre poétique*, Éditions de La Différence, 1988, p. 43.
15. *Journal*, *op. cit.*, p. 416.
16. *Ibid.*, p. 560.
17. Catherine Pozzi-Rainer Maria Rilke, *Correspondance* 1924–1925. *op. cit.*, p. 52.
18. Patrick Kéchichian, „Catherine Pozzi, la femme brûlée“, *Le Monde*, 27 novembre 1987.
19. Pozzi Catherine, *Journal de jeunesse* 1893–1906, ediție stabilită și adnotată de Claire Paulhan, Lagrasse, Verdier, p. 134.
20. Catherine Pozzi-Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 58.
21. *Ibid.*, p. 40.
22. *Ibid.*, p. 70.
23. *Journal*, *op. cit.*, p. 316.
24. Lawrence Joseph, Catherine Pozzi, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, 27.
25. *Ibid.*, p. 13.
26. *Journal*, *op. cit.*, p. 540.
27. Lawrence Joseph, Catherine Pozzi, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 58.
28. *Journal*, *op. cit.*, p. 576.
29. *Ibid.*, p. 652.
30. *Journal inédit*, citat de Françoise Simonet-Tenant, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 121.
31. *Journal*, *op. cit.*, p. 639.
32. *Ibid.*, p. 645.

33. *Ibid.*, pp. 660–661.
34. *Peau d'âme*, *op. cit.*, p. 124.
35. *Journal*, *op. cit.*, p. 506.
36. *Ibid.*, p. 595.
37. *Ibid.*, p. 174.
38. *Ibid.*, p. 538.
39. *Ibid.*, p. 552.
40. *Journal de jeunesse*, *op. cit.*, p. 184.
41. *Journal*, *op. cit.*, p. 390.
42. *Ibid.*, p. 459.
43. *Journal*, *op. cit.*, p. 245.
44. Spoiden Stéphane, „Malade et maladie: dégradation physique et écriture fin de siècle“, Dissertation Ph. D. , The Ohio State University, 1996 UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, p. 154.
45. *Journal*, *op. cit.*, p. 492.
46. *Ibid.*, p. 490.
47. *Ibid.*, p. 157.
48. *Ibid.*, p. 587.
49. Catherine Pozzi-Rainer Maria Rilke, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 42.
50. *Journal*, *op. cit.*, p. 385.
51. *Ibid.*, p. 333.
52. *Ibid.*, p. 278.
53. *Ibid.*, p. 643.
54. *Ibid.*, p. 549.
55. *Ibid.*, p. 600.

RETORICA NEBUNIEI ȘI A CREAȚIEI DE LA DOAMNA DALLOWAY LA VALURILE DE VIRGINIA WOOLF

CARMEN BOUSTANI*

Virginia Woolf a reușit să descrie nebunia în ficțiune, așa cum Marguerite Duras o va face mai târziu în *Lol V Stein*, roman care i-a adus acesteia din urmă omagiul lui Lacan¹ pentru descrierea acestui caz de nevroză. De asemenea lui Balzac, mai mult decât lui Esquirol^{**}, îi revine meritul de a fi știut să prezinte în *Louis Lambert* un caz de schizofrenie. Scriitorii, au ieșit victorioși din această luptă cu privire la cauzele și simptomele demenței cărora știința însăși se consacră. Or Woolf, în *Valurile*, se ocupă de nevroza maniaco-depresivă și, în *Doamna Dalloway*, de schizofrenie. Urmărind această tematică, se poate considera că există o bună folosire a tulburărilor personalității la Woolf? Cu alte cuvinte, propria sa boală mintală îmbracă un caracter spectacular în nașterea geniului ei?

În romanele sale Virginia Woolf scapă de ea însăși și dă cititorului ei ceea ce lumea are cel mai insesizabil. Ea întreprinde o călătorie în timp și se întoarce în trecut în căutarea originilor sale. În fața operei lui Woolf, cititorul se întreabă asupra drumului pe care romanciera l-a străbătut de la boală la creație, de la tăcerea morții la cuvântul vieții. Drumul pe care romanciera ne conduce de la *Doamna Dalloway* la *Valurile* este greu de descoperit. Este o pistă în același timp imaginară și reală care se luminează atunci când avansează cu prudență în adâncul sufletului său, în comuniune cu forțele naturii.

* Universitatea din Beirut.

** Jean Etienne Dominique, medic alienist francez, născut la Toulouse (1772–1840) (n.t.).

Abordarea noastră constă în a studia această antinomie între creație și nebunie printr-o punere în scenă a personajului care va fi reevaluat cu un regim de lectură împărțit în trei niveluri, cel care prezintă lectura, cel care citește și cel care este citit, după metoda din *Efectul-personaj în roman* de Vincent Jouve. De altminteri, Virginia Woolf însăși, ca cititoare a lui Montaigne, a fost influențată de concepția autorului *Eseurilor* care, adresându-se lui La Boétie*, considera cartea drept singurul loc de schimb și-l invita pe cititor să ia un loc activ.

Cei doi protagoniști, Septimus Warren Smith (*Doamna Dalloway*) și Rhoda (*Valurile*), se prezintă ca pioni narativi vehiculând un șir de întrebări asupra demenței lor. Figura lor enigmatică are deci o dublă funcție narativă și simbolică. Înainte de a aborda lectura noastră și de a sesiza relevanța textelor printr-o atitudine de reflecție, ținem să prezentăm o idee generală despre aceste două romane poetice, clădite pe monologuri interioare, cel mai adesea narativizate, apoi vom trece în continuare la studiul personajului.

Publicat în 1925, *Doamna Dalloway* descrie cadrul unei zile din viața Clarisei Dalloway, femeie elegantă și burgheză, la Londra. Mai multe axe se încrucișează, viața neliniștită și fragilă a Clarisei Dalloway, cea a lui Peter Walsh pe care ea îl iubise și pe care îl regăsește în această zi de iunie, cea a lui Septimus Smith, prietenul lui Richard Dalloway, care se sinucide exact înainte ca petrecerea dată de Clarissa să înceapă. Investigarea psihologică a lui Woolf nu neglijează deloc societatea londoneză care servește drept cadru ficțiunii sale. Romanul se înțelege mai întâi ca o analiză făcută prin tranșe succesive perioadei 1918-1923 în care se găsesc echilibrele, conflictele și efectele lor asupra ființelor.

În *Valurile*, publicat în 1931, este vorba despre o simfonie de șase voci interioare care se încrucișează și se întretaie. Monologuri a șase copii, Suzanne, Jinny și Rhoda fete, Louis, Bernard și Neville băieți. Un al șaptelea copil, Perceval, care nu există decât prin cuvintele celorlalți, pleacă în India pentru a se alătura regimentului său și moare dintr-o cădere de pe cal. Cititorul constată reacțiile diferite ale celor șase personaje în fața durerii.

Cititorul sesizează romanul în structura sa având deja completă o imagine asupra autorului care îl ghidează în relația sa cu textul. Imaginea unei Woolf, romancieră britanică de la începutul secolului, care trăind în plină epocă

* Etienne De, scriitor francez, născut la Sanlat (1530-1563) umanist, prieten al lui Montaigne (n.t.).

victoriană a știut să impună un nou stil, manifestând o sensibilitate ieșită din comun. Vom încerca deci să stabilim corelații între fragmentele autobiografice ale V. Woolf și cele ale personajelor sale, în special Septimus în *Doamna Dalloway* și Rhoda în *Valurile*, care au avut același sfârșit tragic ca și ea.

CEL CARE PREZINTĂ LECTURA

Textul construit de cel care prezintă lectura se referă la personaj ca instrument textual în serviciul intrigii și potrivit cu viața autorului. Pe firul lecturii noastre, Septimus apare ca nucleul esențial al cărții. Intact în trupul său, el suferă de un traumatism psihologic cauzat de niște schije de obuz în timpul războiului. De fapt, la cinci ani după demobilizarea sa, Septimus se scufundă în demență. Întregul univers masculin este implicat, univers al privilegiilor, al războiului, al violenței și al agresiunii, în contrast cu universul feminin al Clarissei, femeie mondenă și agitată care se complăce în amintirile, impresiile și senzațiile ei.

Septimus trăiește dereglări intense ale personalității care îl duc la nebunie – acestea având ecou în forțele negative care o minează pe Clarissa. Printr-un joc pertinent de scene românești, Septimus devine copia masculină a Clarissei care, și ea, actualizează tendințele autodistructive pe care le poartă în ea. Din clipa în care află despre sinuciderea lui Septimus, se stabilește o legătură mai profundă în moarte cu acest om dispărut. Ea mărturisește similitudinea ei cu acest om. Pe plan metaforic, ea compară gestul ei de a arunca un șiling în Serpentină cu sinuciderea lui Septimus care s-a aruncat pe fereastră. Dar, ca sfidare, ea se întoarce către viață.

Clarissa și Septimus ne prezintă o imagine alienată asupra lor. Clarissa crede că percepe o imagine despre ea „ageră ca o săgeată pătrunzătoare“. Ea își imaginează monștri și spectre tiranice care pot s-o atace noaptea. La fel se întâmplă cu Septimus care percepe în halucinațiile sale fețe ieșind dintr-un zid sau din inima unei ferigi. El simte în delirul său că o parte din el, pe care o compară „cu o plajă albă acoperită cu cochilii de scoici“, a rămas goală. Remarcăm că *față* și *lume marină* sunt recurente în delirul lui Septimus și mai târziu în cel al Rhodei, acest delir ducându-i la nebunie, apoi la sinucidere. La Septimus, confuzia este totală între real și imaginar. Peter Walsh devine pentru el Evans și claxoanele mașinilor sunt percepute „ca muzică divină“.

Cât despre Rhoda, în *Valurile*, ea este descrisă ca o persoană absentă față de ea însăși, trăind în afara cercului prietenilor ei. Ea navighează într-un

spațiu de vise marcat de călătorie. Ea consideră că petalele florilor mânate la suprafața apei sunt bărci adevărate. „Toate navele mele sunt albe, spune Rhoda, eu nu vreau petalele roșii ale nalbelor de grădină sau ale mușcatelor. Eu vreau petale albe care plutesc atunci când mă înclin spre bazin. Am acum o flotă care plutește din râu în râu.“²

Rhoda vede peste tot corăbii, flori submarine și stânci înalte și ascuțite, printre care înoată pești. Vede într-o dereglare halucinatorie și închipuită „armade călărind valurile înalte“³. Rhoda se crede în permanență urmărită și fuge în valuri. În aceste stări halucinatorii ea vede fețe de care se atașează, mânată de violența emoției sale.

Pentru a permite o lectură mai ușoară a nebuniei lui Rhoda, noi am relevat câteva citate denotând halucinațiile sale. „Sunt străpunsă de un milion de săgeți“⁴, „tigrul făcea salturi, spuse Rhoda, și rândunica își înmuia aripile în eleșteuri sumbre situate pe celălalt versant al lumii“⁵, „totdeauna în căutarea unei coloane pierdute în deșert, pentru descoperirea căreia ea își va da viața“⁶. Obsesie constantă. „Aceasta nu este o statuie de piatră: ea se mișcă, poate vede. Dar nu este nici unul dintre voi; nu e nici Perceval, nici Suzanne, nici Jinny, nici Louis, nici Neville. Când el se odihnește pe genunchiul său, cotul brațului său alb este un triunghi, când stă în picioare este o coloană, când el se apleacă, este cumpăna unei fântâni.“⁷ Bernard observă că Rhodei îi place cu pasiune singurătatea care o face atât de puternică: „vedeți cu ce energie învârte furculița ei, arma ei contra noastră.“⁸

Totul este conținut în camera Rhodei, pădurile, mările, junglele și lătratul șacalilor. Viziunilor ei, li se adaugă sunetele și glasurile. Ea înțelege trompetele și tobele sălbaticilor. Această stare halucinatorie o duce la sinucidere înfățișată într-un mod metaforic.

O abordare extra-textuală îl conduce pe cititor să stabilească o legătură între scrisul Virginiei Woolf și durerea ei fizică; durerea motivează delirul ei. În această tulburare funcțională Woolf se simte divizată, ceea ce se exprimă în scriitura ei prin multiplicitatea de *eu* care se exteriorizează în mai mulți protagoniști. Exemplul cel mai frapant este cel al structurii valurilor care confirmă multiplicitatea efectelor codate prin diferite fragmente de personalități. Se poate vorbi de o dereglare a sensului care ne face să ne gândim la Rimbaud: „E greșit a spune «eu cred», ar trebui să se spună «mă face să cred» – pardon de jocul de cuvinte. Eu este un altul.“⁹ Trebuie să spunem că Rimbaud, în halucinațiile sale, devenea față de el însuși o ființă multiplicată în mai mulți actori pe o scenă populată de voci. Această divizare

a conștiinței există în mod rudimentar la orice persoană care prezintă tulburări ale personalității.

Aceste personaje se arată transparente cititorului, ceea ce autorizează o privire afectuoasă asupra lor și provoacă o identificare a fiecăruia dintre ele cu autorul; identificare bazată pe omologia situațiilor informaționale, a caracterului depresiv și a libertății de a pune capăt vieții lor. Tema sinuciderii este cea care ghidează previziunile cititorului.

Analizând nebunia în scrisul woolfian, ni se pare important de a explora similitudinile între nebunie și suicid în ficțiune și în viața romancierei. Evenimentele tulburi din viața sa influențează peisajul simbolic al scrisului cu virajele sale specifice. Această structură interpretativă calificată drept „mitologie personală” dezvăluie propria viață a autoarei în scrierea „literaturii intimului” marcată de tragedia lui *eu*. Sub efectul forțelor interioare care îi sunt proprii Virginiei Woolf, scriitura ei sfâșie lumea și se sfâșie ea însăși ca „aripioara unui pește care împunge orizontul și despică valurile.”¹⁰

Conform biografiei¹¹ făcute de Quentin Bell, Virginia Woolf suferea de nevroză maniaco-depresivă. Ea oscilează între două stări opuse: pe de o parte, excitarea extremă și stările halucinatorii în care se simte persecutată de glasuri care o asaltează și în care ea aude păsările din grădină vorbind limba greacă; pe de altă parte, melancolia și singurătatea, vorbind foarte puțin și refuzând să mănânce și să se creadă bolnavă. În *Doamna Dalloway*, recunoaștem simptomele despre care vorbea Leonard, soțul Virginiei Woolf, în legătură cu soția lui. Noi relevăm în roman: „[...] o vrabie cățărata pe grilajul din fața criptei: Septimus, Septimus, Septimus, de trei sau de patru ori în șir și continuă scoțând note, să cânte cu glas vioi și ascuțit cu vorbe grecești, că nu există crimă, o altă vrabie i se alătură și cântară cu vorbe grecești cu glasuri stăruitoare, ascuțite, cățarate în copacii din cealaltă parte a râului.”¹² Septimus este tentat și el să se arunce în râu și o va face de la o fereastră, la fel, Virginia Woolf va încerca să sară pe fereastră și se va arunca într-un râu. Ca și Woolf, Septimus nu poate să-și ascundă oroarea la vederea unui șir de nebuni care iau aer sau care sunt arătați pentru a distra populația. De altminteri, în anul 1915, la vederea unui șir de imbecili, Woolf strigă îngrozită: „Ar trebui desigur omorâți.” Constatăm că Septimus se inspiră de la ea, deși el rămâne un personaj.

Virginia Woolf îi trece de asemenea Rhodei o parte dintre amintirile sale și cu mult înainte de a se sinucide în Ouse, ea o face câțiva ani mai înainte, atribuind în ficțiune acest gest Rhodei care dispare în valuri. Woolf încheie

astfel jurnalul său: „Mă voi scufunda cu pavilionul înălțat“, frază care amintește în mai multe privințe fraza Rhodei: „Plutesc pe valuri agitate. Și când mă voi scufunda, nimeni nu va fi acolo pentru a mă salva.“¹³ Virginia Woolf povestește în amintirile sale din copilărie despre neputința ei de a sări peste o băltoacă în drum. Întâmplarea cu băltoaca este redată în *Valurile* când Rhoda, într-un moment de negare de sine, se arată incapabilă de a traversa o mică baltă pe drum: „Iată băltoaca, zice Rhoda, și eu nu pot s-o trec.“¹⁴ Cităm în această privință pe Viviane Lee: „Ea a trăit totdeauna pe marginea prăpastiei și [ea] a creat un limbaj pentru a înfrunta acest pericol și a face din el ceva.“¹⁵

Interacțiunea era atât de strânsă între viața și scrisul ei, încât a scris în jurnalul ei: „Încerc să utilizez cele câteva ultime minute de care dispun pentru a consemna că, mulțumită cerului, am terminat *Valurile*. Am scris cuvintele *Ah! moarte*, de cincisprezece minute, după ce am șovăit de-a lungul ultimelor pagini cu clipe de o asemenea intensitate, de o asemenea exaltare, încât mi se părea că fug orbește după propria mea voce sau mai curând, poate, după o voce nedefinită (ca în perioada când eram nebună)“¹⁶. Forța profetică și vrăjitoarească este foarte vizibilă în această mărturisire.

Gândurile lui Woolf o grăbesc spre depresia care inspiră frenetic scrisul ei. Totuși, dacă nebunia a influențat geniul său, nu este sursa geniului ei. Căci nevroza sa nu este o nevroză sumbră care a marginalizat-o în viață. Nebunia sa corespunde unei exaltări a vieții care o împinge să realizeze combinații creative. De altfel, i se întâmpla să glumească pe seama nebuniei sale și să o considere ca un amestec în viața ei profesională. Cuvintele reprezentau terapia sa. Într-o scrisoare către E.-M. Forester din 21 ianuarie 1922, ea scrie: „Nu numai că nu am scos nimic din fazele mele de nebunie și din toată această inactivitate. În plus, bănuiesc chiar că mi-au ținut loc de religie.“¹⁷

Sesizarea celor două personaje în tulburările lor de personalitate ne arată că delirul lor seamănă cu cel al Virginiei Woolf.

CEL CARE CITEȘTE

Examinând efectul iluziei personajului, relevăm ceea ce suscită o impresie de realitate. Semnalăm, de exemplu, onomastica și conotațiile sale referențiale care trimit la nume de persoane obișnuite și nu la caracteristici. Septimus Warren Smith, Clarissa Dalloway, sunt nume de persoane obișnuite care dau ficțiunii iluzia de real. La fel cum prenumele de Suzanne, Bernard, Louis, Jinny fac existența acestor copii credibilă. Totuși Perceval este un

prenume mitic încărcat de mister. Perceval lasă cercul prietenilor săi și, fără a ști nimic despre război, se alătură regimentului său în India. Căutarea sa a sfântului Graal se împlinește în moarte. Rhoda înseamnă Rodos, insula frumuseții în Mediterana orientală, întinderea de pământ care se ivește din apă și care este imaginea Rhoda, *femeie-insulă* visând la o lume acvatică. Plecând de la această analogie între nume reale și nume fictive ușor reperate de către cititor, romanul își creează universul său.

Dar efectul realului este de asemenea construit la nivel lexical prin recursul la monolog interior. În acest univers al subiectivității, cititorul crede a fi în viața însăși și nu în reprezentarea ei. Personajele sunt considerate ca persoane în ochii săi. Elementele de subiectivitate care se manifestă prin starea de criză a lui Septimus și a Rhodei, angoasele lui Bernard pentru a scrie, afectele maternității lui Suzanne, tulburările Clarissei și originalitatea lui Louis fac personajele mai vii.

Acest efect al realului este adus de prezența naratorului care spune povestea. Or, de la primul rând, cititorul se identifică cu această voce care îl conduce în șirul de evenimente. El are impresia că povestea se organizează după perspectiva în care el o citește. Această *identificare lecturală primară*, după Christian Metz, îl obligă pe cititor să intre în jocul ei. Această credere-în-povestitor se păstrează în eul nostru imaginar. Acest eu este cel mișcat de moartea lui Perceval, care se sperie de Septimus și plânge la dispariția Rhodei. Jocul de identificări este uneori împins la extrem, ceea ce explică efectul anumitor romane care marchează o generație ca *Suferințele tânărului Werther* de Goethe. De fapt, Werther, care suferă de neîmpărtășirea iubirii sale pentru Lotte, se sinucide după ce aceasta se căsătorește cu logodnicul ei Albert. Acest roman epistolar din veacul al XVIII-lea a avut o influență considerabilă asupra tineretului din epocă, declanșând un val de sinucideri cititorilor săi. Am mai putea evoca coincidența cu cazul real al unei traducătoare a operei de ficțiune a lui Woolf care, se pare, va fi găsit în scrisul romancierei amenințarea unui naufragiu, conducând-o spre aceeași formă de sinucidere prin înec.

CEL CARE ESTE CITIT

Ceea ce se caută este cheia romanului care justifică rolul nostru ca iscoditor legitim ce leagă evenimentele în ceea ce privește inconștientul textului. Într-adevăr, sensul tragicului în cele două romane își are obârșia în tragicul copilăriei Virginiei Woolf: moartea mamei sale, a Stellei, a fratelui ei

și a tatălui ei. Se temea ca nu cumva acest tragic să-i revină ei, grăbind-o astfel spre depresia care atunci îi inspira frenetic scrisul. Cauzele acestei stări depresive sunt legate de abuzurile sexuale comise de fratele vitreg George Duckworth și, după biografia lui Quentin Bell – care descrie tulburările psihice – au împins-o pe romancieră la sinuciderea în Ouse. Dar Virginia Woolf preciza că boala sa era o boală nervoasă și nu psihică. Era convinsă că aceasta era ereditară și refuza să fie analizată în ciuda interesului ei pentru Freud.

Virginia Woolf credea că pereții camerei sale erau plini de apă. Or, la nivelul impulsurilor profunde, apa evocă nebunia. Michel Foucault scrie în legătură cu acest subiect: „Un lucru cel puțin este sigur, apa și nebunia sunt legate de mult timp în iluzia omului european.”¹⁸ Apa o fascina pe Virginia Woolf și, în nebunia sa, romanciera avea impresia că se reîncădea în corpul ei. „Apa mormântală”¹⁹, după Viviane Forrester, în care Rhoda și mai târziu Woolf au fost înghițite. Totuși, dacă există în apă îmbrățișarea morții, există și cea a vieții. Or, de fiecare dată când Clarissa resimte plenitudinea unei fericiri imprevizibile, ea se resimte ridicată de un val.

O fluiditate distinge tematica woolfiană de scurgerea timpului, de evaporarea vieții și de zbaterea valurilor. Romanciera lasă gândul ei să se deschidă ca „o frunză în apă”. Am relevat în cursul lecturii noastre din *Valurile* un exemplu de câmp lexical acvatic. Desemnăm întâi registrul floral: „valurile vieții noastre abia dacă pot să încercuiască puțin această tulpină de ciulin de mare”²⁰, „câmpia albă în care se revarsă pe tot cuprinsul iarbă”²¹, „pomii în floare vărsau valurile lor de aur și liliac”²², apoi registrul obiectal, „un cuțit semăna cu un stilet de gheață”²³, „o farfurie devenea un lac alb”²⁴, „mesele și scaunele se ridicau la suprafață ca obiectele scufundate în apă”²⁵ și, în fine, registrul animalier „cântecele lor curgeau în game repezi, amestecate ca apele unui torent de munte”²⁶, „păsările îndopate de cântece”²⁷.

Omniprezentă în *Valurile*, apa nu este mai puțin prezentă în *Doamna Dalloway* în care Londra este percepută ca o metaforă acvatică. Spre exemplu: Londra, „carnaval de vapoare”²⁸, Londra, „oraș scufundat”²⁹, „aerul era răcoros, era liniștit [...] ca un val care plesnește; ca sărutul unui val”³⁰, „în străzile Londrei, în flux și reflux, ici și colo, ea supraviețuia”³¹, „fluxul sonor, sunetul direct și franc al lui Big-Ben care suna la jumătate de oră”³², „ca un nor trece înainte soarele, liniștea se așterne peste Londra”³³.

Nu numai cadrul este marin în cele două romane, ci toate metaforele și imaginile evocă tema apei; în care personajele înseși sunt o reprezentare acvatică. Rhoda este „nimfa fântânii mereu în lacrimi”³⁴. Clarissa „seamănă

cu un plop, cu un râu“³⁵. *Fântână* și *râu* simbolizează apa vie, în mișcare. Rhoda, comparată cu nimfa fântânii este o divinitate a apelor limpezi. Această formă ieșind din apă duce la nebunie. Clarissa este comparată de asemenea cu „spuma care tivește nisipul“³⁶ și cu „clarul de lună“³⁷. Ceea ce denotă nebunia feminină în spumă și lună (registru al apei și al morții).

Bachelard, în *Apa și Visurile*, vedea în apă o invitație de a muri. Or moartea prin înec este o moarte feminină. Woolf nu este singura romancieră engleză care s-a înecat. Se citează în aceeași epocă Sexton și Plath. Rhoda alias Woolf amintește de personajul Ofeliei, simbol al suicidului feminin, care regăsește în apă propriul său element. Septimus, el, este atacat de dueliști când încalecă fereastra. În halucinațiile sale, el cere să fie prins de mână „pentru a-l împiedica să cadă, să cadă, striga el, în flăcări!“³⁸. Focul este un element masculin, distrugerea lui prin foc este deci o moarte masculină. Or, purificării prin apă i se opune purificarea prin foc. Byron vedea în halucinațiile sale un vulcan, Etna sau Vezuviul, în care se recunoștea una dintre imaginile fondatoare ale firii romantice. Vulcanul lui Byron era plasat pe o insulă și Septimus în viziunile sale se imagina culcat în vârful unei faleze, reverie foarte curioasă a „marinarului înecat“. Iată așadar cele două elemente masculin și feminin reunite într-o singură conștiință.

Or, moartea atinge mai mult personajele masculine decât pe cele feminine în spațiul romanesc woolfian: moartea lui Perceval (*Valurile*), Evans și Septimus (*Doamna Dalloway*), în timp ce moartea Rhodei rămâne aluzivă. Acela care există în apă ar fi fratele Thoby, atât de iubit, mort atât de tânăr de febră tifoidă și despre care Virginia Woolf își amintește cel mai mult în crizele sale, sau într-adevăr va fi amintirea maltratărilor sexuale ale fratelui vitreg George Duckworth, implicate prin indicii falici neliniștitori ai acestor obiecte tăioase care ies din apă „stilet de gheață“, „săgeți“, „lânci ascuțite“. Dar apa este asimilată mai ales cu marea sau mai degrabă cu principiul matern care se regăsește în *Valurile*, în bolta unui frunziș pe care se dau copiii și care se reînchide peste ei ca marea. „Ce vreau eu, este să mă scufund în adâncuri, să exercit o singură dată dreptul meu de a examina lucrurile și nu de a acționa asupra lor, de a înțelege valurile, zgomote ancestrale de mamuți și de crengi rupte.“³⁹

Mama este într-adevăr locul spre care scrisul converge. Ceea ce duce la la asocierea mare/mamă/mame. În această genealogie, relația Virginiei Woolf cu mama sa este păstrată în amintirea ei, mai ales, prin imaginea poalelor rochiei materne, imagine pe care ea și-a fixat-o. De altminteri, în *Clipe de viață*

ea menționează amintirea rochiei mamei sale cu florile sale roșii și violete, mama pe ai cărei genunchi ea stătea când revenea de la Saint-Yves în Cornwall. Mama este acolo, nu doar ca trup fizic și afectuos, ci ca pată de culoare pe fond sumbru. Prima amintire despre mamă se înscrie în perceperea de culoare în această relație mamă-copil uniți cel mai adesea prin legături ale corpului. Dar la Woolf contactul se face cu materialul textil (rochia) și nu cu corpul (genunchii). Regăsim aici lipsa de senzualitate, rezultând din puritanismul victorian, ca și cum corpul era luat în captivitate de ceva. Or mama Virginiei Woolf avea o fire distantă și își exterioriza puțin simțămintele față de fiica sa.

Această întoarcere la principiul matern este o întoarcere către mame. De subliniat pluralul acestui cuvânt care desemnează figurația arhaică pentru a se alătura mamelor în somnul lor. Ne gândim la *Faust* de Goethe, la acest țesut mitologic și inconștient. În acest act de a se îneca, ființa caută vidul și receptivul în același timp. „A pătrunde în ape, înseamnă a reveni la stadiul cosmic, neființa.”⁴⁰

Tema apei ne duce de asemenea la lichiditatea scrisului, la acest joc de cerneală și apă. Evocăm aici imaginea lui Woolf începând să scrie punându-și mapa pe genunchi și lăsându-se să se cufunde ca un scafandru. Această pasiune pentru scris datează din copilărie. În loc de a se juca cu păpușa, ea se juca de-a scrie și a-l copia pe tatăl ei. Imaginea acestuia din urmă a fost puternică în gestul ei de-a scrie. Ne amintim, spunea Viviane Forrester, „de tânăra scriitoare lăsată complet pradă visării ei creatoare și care evocă imaginea unui lichid întins în care se aruncă undița unui pescar, la fel ca o peniță în lichidul din călmară”⁴¹.

Apa este cerneala scrisului care circulă în corpul lingvistic. Ea se scurge în scrisul lui Woolf, oferind un parcurs interior în ritmul valurilor. O rețea completă de imagini se deschide într-o scriitură-apă în care se cufundă, se potolește setea și se pierde. Această scriitură de cerneală este susținută de o culoare roșie care o colorează și ne face să ne gândim la culoarea sângelui. „Cum va reuși el să ne delimiteze, să ne unească cu ajutorul tocului său fin de scris, muțat în cerneala roșie?”⁴²

Apa-cerneală simbolizează dedublarea în care cartea devine oglindă a autorului ce se reflectă în ceea ce el scrie, și a cititorului care se reflectă în ceea ce el citește, și la fel a personajului care se privește în oglinda ce se găsește în apropierea sa. Ființele autentice, ca Louis și Rhoda, suportă greu dedublarea în oglinzi și întorc tablourile lor cu fața la perete îndată ce au terminat de pictat. Există la ei o teamă de oglindă, mai ales, la Rhoda. Or, în

oglină, se arată monstrul îngrozitor. Aceste imagini de eviscerare vor aparține, după Lacan, structurii fantasmului de corp îmbucătățit.

Rhoda care se privește într-o oglindă se confruntă cu non-fața ei. „Fața asta de acolo este într-adevăr fața mea. Dar mă voi retrage în spatele ei pentru a o ascunde, căci eu nu sunt prezentă. Eu nu am față. Celelalte tinere au fețe; Suzanne, Jinny au fețe: ele sunt prezente.”⁴³ Rhoda vrea să se descotorosească de față și să o facă imperceptibilă. E un fel de paranoia a feței. Refuzul de a avea o față marchează absența individualității la Rhoda. Această non-prezență este marcată de culoarea albă care însoțește lexicul ce o descrie pe Rhoda, corăbiile sale cu pânze și florile sale, sau toaletele Clarisei Dalloway. Albul evocă nunțile, dar și lințoliile. El este opus roșului. Rhodei nu-i plac decât florile albe și refuză roșul mușcatelor. Ea este de partea purității primare, a palorii, a morții.

Feței trase îi răspund în ecou cuvintele dezarticulate, destructurate pe care Woolf încearcă să le creeze pentru a scăpa de influența cuvintelor tradiționale. Scena avionului care se vede fără mânuitor în *Doamna Dalloway* ne face să ne gândim la o tentativă de a scăpa de norme și de a recurge la cuvântul inarticulat, la textul palid. Dar atitudinea cea mai semnificativă este cea a Rhodei față de cuvinte și de cifre pe care ea le consideră dezgolate de funcționalitatea lor. Domnișoara Hudson, va spune Rhoda, desenează pe tablă cifre, șase, șapte, opt, apoi o cruce, apoi o linie pe tablă neagră: „Ceilalți privesc, au aerul de a înțelege. Louis scrie; Suzanne scrie; Neville scrie; Jinny scrie; chiar Bernard începe să scrie. Dar eu, eu nu pot să scriu, eu văd cifrele lipsite de sens.”⁴⁴

Ceea ce simțim citind aceste două romane este reflexul fantasmelor inconștiente pe care scriitura Virginiei Woolf îl trezește în noi. Impulsul nostru iscoditor de cititor urmărește personajul în spațiul romanului. Cel care ne poartă este Rhoda, care nu dă atenție nici ei însăși, nici celorlalți, este Septimus, pierdut în delirul său și Clarissa, în angoasele sale. Această intimitate atinge conștiința profundă a personajelor, dar esențialul rămâne în această intimitate morbidă ivită din impulsul morții. Thanatos se opune lui Eros și se confundă cu el. Se înțelege mai bine chemarea la sinucidere a Rhodei și a lui Septimus și, dincolo de ei, a Virginiei Woolf însăși care s-a sinucis deoarece credea că va înnebuni și că este incapabilă de a se vindeca.

Woolf s-a transformat în mit: un cerc de cititori s-a lărgit din ce în ce mai mult pentru a asculta glasul acestui geniu feminin vorbind despre ea însăși în tăcerea spiritului solitar. „Și astfel lasă să coboare plasa ei din ce în ce mai

departe de suprafață, pentru a o retrage apoi cu precauție și a readuce la lumină ceea ce acești bărbați și aceste femei au spus, și face din asta un poem.”⁴⁵ Aceasta este într-adevăr impresia pe care ne-o lasă o operă care a slujit de bună folosire nebuniei, nebunia creatoare a unui univers autonom și liber ca viața. Virginia Woolf are nevoie de un limbaj naiv, cum a spus ea prin gura lui Bernard, la sfârșitul *Valurilor*: „Cât de sătul sunt de fraze care se așază în mod elegant pe pământ și merg într-un picior sigur [...] am nevoie de un geamăt, de un strigăt...”⁴⁶ Rămâne dorința ei de a revoluționa limbajul și forma romanului în maniera lui Joyce, pariu pe care ea îl oferă cititorului ei, căci opera nu există aici decât în relația sa cu receptarea textului.

NOTE

1. Jacques Lacan, „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V Stein*” în *Ornicar*, nr.34, pp.13-17, 1985.
2. Virginia Woolf, *Les Vagues*, Stock, Le Livre de poche Biblio, 1974, p. 26.
3. *Ibid.*, p. 36.
4. *Ibid.*, p. 118.
5. *Ibid.*, p. 140.
6. *Ibid.*, p. 301.
7. *Ibid.*, p. 152.
8. *Ibid.*, p. 146.
9. Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Garnier, 1981, p. 346.
10. Virginia Woolf, *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 35.
11. Quentin Bell, *Virginia Woolf: A biography*, 2 volumes, ed. Hogarth, 1972.
12. Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Gallimard, Folio, 1994, p. 61.
13. *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 174.
14. *Ibid.*, p. 107.
15. Viviane Lee, *Virginia Woolf ou l'Aventure intérieure*, Éd. Autrement, 2000, p. 262.
16. Virginia Woolf, *Journal*, t. V, Stock, tradus din engleză de Colette-Marie Huet, 1980, p. 23.
17. *The Letters of Virginia Woolf*, prezentate de Niel Nicolson și Joanne Trautmann, Hogarth Press, Londra, t. II, 1976.

18. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Tel, Gallimard, 1972.

19. Viviane Forrester, *Virginia Woolf*, Éd. L'Equinoxe, 1984, p. 109.

20. *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 287.

21. *Ibid.*, p. 286.

22. *Ibid.*, p. 313.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 122.

26. *Ibid.*, p. 286.

27. *Ibid.*, p. 326.

28. *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 69.

29. *Ibid.*, p. 75.

30. *Ibid.*, p. 61.

31. *Ibid.*, p. 69.

32. *Ibid.*, p. 122.

33. *Ibid.*, p. 124.

34. *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 130.

35. *Ibid.*, p. 312.

36. *Ibid.*, p. 144.

37. *Ibid.*

38. *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p.147.

39. *Les Vagues*, *op. cit.*, p.127.

40. Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Gallimard, coll. Idées, 1957, p. 265.

41. Viviane Forrester, *Virginia Woolf*, *op. cit.*, p.108.

42. *Les Vagues*, *op. cit.*, p.120.

43. *Ibid.*, p. 52.

44. *Ibid.*, p. 29.

45. *Ibid.*, p. 289.

46. *Ibid.*, p. 301.

EPILEPSIA ÎN OPERA LUI DOSTOIEVSKI

ARLETTE BOULOUMIÉ*

Subiectul abordat aici a dat prilejul la tot felul de întrebări și a furnizat materialul câtorva teze de doctorat în medicină. Astfel: J. Figuières, *Epilepsia în opera lui Dostoievski*¹, L. Bercovici, *Dostoievski, Studiu de psihopatologie*², sau P.-G. Loygue (a cărei problematică se apropie de subiectul nostru), *Studiu medico-psihologic despre Dostoievski, Considerații asupra stărilor morbide legate de geniu*³. O controversă există de asemenea între criticii literari și psihanaliști în urma articolului lui Freud, „Dostoievski și paricidul”⁴, scris în 1930, stabilind o relație între complexul lui Oedip, sub forma sa cea mai frapantă, obsesia paricidului, și epilepsie.

Cum s-ar zice, ambiția mea este mare, nefiind nici medic, nici psihiatrist, nici specialist de literatură rusă, să abordez această chestiune. Problema pusă de Dostoievski mi se pare, totuși, în centrul temei noastre. J. Câtteau în lucrarea sa, *Creația literară la Dostoievski*⁵, relevă într-adevăr teoria care stabilește legături de cauzalitate între geniu și epilepsie. Această teorie a fost susținută de Cesare Lombroso din școala patografică germană în cartea sa, *Omul de geniu*, scrisă în 1864: „Frecvența epilepsiei la marii oameni [...] ne ajută să sesizăm natura epileptoidă a Geniului.”⁶ Această teorie care face din maladie fundamentul geniului a fost larg acreditată de Thomas Mann care scrie în 1960 în *Noblețea spiritului*⁷:

* Universitatea din Angers.

„Spaima mea, o spaimă mistică, ce mă pleacă spre tăcere, începe în fața grandorii religioase a damnaților, în fața geniului-maladie și maladiei-geniu, în fața tipului de reprobați, de posedați, în care sfântul și criminalul se confundă.“

Întemeindu-se, între alte cazuri, pe cel al lui Dostoievski și Nietzsche, el conchide: „Boala dăruiește geniul.“⁸

Epilepsia, mai mult decât orice altă boală, a contribuit la răspândirea acestei idei. Legenda vrea ca ea să fie frecventă la marii oameni. În cartea scrisă în 1979, *Involuntara contribuție a lui Dostoievski la simptomatologia și la pronosticul epilepsiei*⁹, după ce l-a evocat pe Alexandru cel Mare, Napoleon, Iuliu Cezar, Lord Byron și Pascal, Henri Gastaut, epileptolog de renume mondial, conchide: „Epilepsia acestor genii este legendară, fără argument serios pentru a o garanta.“

Numărul de denumiri date epilepsiei subliniază teama religioasă pe care totdeauna a stârnit-o această boală ce rămâne și astăzi misterioasă: boală comițială (la romani), boală sfântă, boală caducă, Boală Rea, boala Sfântului Ioan, boala lui Heracles (acest ultim termen care vine din scrieri hipocratice în circulație până în secolul al XIX-lea în tratatele medicale)¹⁰. Aceste denumiri multiple dovedesc supunerea, în ceea ce privește epilepsia, a artei medicale față de pozițiile filosofice asupra sănătății și bolii. Chiar dacă Dostoievski a murit de hemoptizie la șaizeci de ani, numele său rămâne asociat cu epilepsia pe care o descrie adesea în carnetele sale, în corespondența, ca și în romanele sale.

Înainte de a vedea cum apare epilepsia în operă, poate transfigurată și interpretată de autor și creația literară, amintim locul bolii în viața lui Dostoievski.

Controversele sunt numeroase în critica contemporană în ceea ce privește data apariției epilepsiei la Dostoievski. După tradiția familială, Dostoievski ar fi avut prima sa criză de epilepsie la aflarea morții brutale a tatălui său, medic al spitalului de nevoiași, alcoolic irascibil, asasinat de către șerbii săi în 1839. Henri Troyat¹¹, Dominique Arban¹² și Marthe Robert¹³ s-au făcut eco-ul acestei teorii, astăzi contestată de cercetările lui G.-A. Fedorov¹⁴, și pe care Freud s-a bazat pentru a-și dezvolta teza despre natura nevrotică a epilepsiei lui Dostoievski, ale cărui crize au fost „o autopedepsire pentru dorința de moarte împotriva tatălui detestat“¹⁵.

După Jacques Catteau, specialist în Dostoievski, primele semne de epilepsie declanșată la ocnă datează din perioada petersburgheză. Dar „manifestările patologice din anii 1846-1849 nu au fost nici trăite pe moment, nici chiar interpretate mai târziu ca o epilepsie de către scriitor“¹⁶. Jacques

Catteau citează ca probă o scrisoare în care Dostoievski evocă „crize de ipohondrie”¹⁷ și o alta din 1856 în care acesta scrie că înainte de arestarea sa suferea de o „boală ciudată, morală”¹⁸.

Epilepsia este declarată și din punct de vedere medical constatată în 1850 și 1851. În scrisorile către fratele său, Dostoievski îi minimizează întâi gravitatea: crizele sunt rare, spune el, ele seamănă cu crize epileptice, dar nu sunt așa ceva.¹⁹ Dar, în 1856, el se neliniștește: „Crizele se repetă neîncetat, îmi slăbesc puțin de fiecare dată memoria și facultățile mele și mă fac să mă tem ca nu cumva să înnebunesc.”²⁰

În 1857 el măsoară întreaga gravitate a bolii sale:

„Criza m-a zdrobit complet și ca fizic și ca moral: doctorul mi-a spus că aveam o epilepsie adevărată și mi-a prezis că dacă nu voi lua măsurile care se impun [...] crizele mele ar putea să ia o turnură foarte rea și că în cursul uneia dintre ele riscam să mă înăbuș prin spasmul de la gât care mă apuca mai mereu în acel moment.”²¹

El obține atunci un concediu și, în 1859, se pensionează cu gradul de sublocotenent. Crizele descrise de Dostoievski se produc noaptea ori în timpul somnului de dimineață, ceea ce, observă J. Catteau, înlătură ideea că ele sunt rezultatul emoției produse de un eveniment exterior. Frecvența lor, după Dostoievski, este funcție de climat (ceea ce nu recunosc epileptologii), de muncă și de condiții de viață mai mult sau mai puțin dificile. Umezeala, frigul, schimbările de timp vor fi nefaste și crizele lunare vor deveni săptămânale (la Geneva și la Sankt-Petersburg, de exemplu).

Munca intensă declanșează crize în serie. Specialiștii consultați de Dostoievski îl sfătuiesc să înceteze să mai scrie. De atunci, Dostoievski consideră boala sa ca incurabilă și o tratează cu dispreț. Jacques Catteau subliniază că aceste crize se declanșează în momentul efortului creator, al căutării formei adecvate, cum o arată geneza *Idiotului* (crize la 6 sept., 10 sept., 14 sept., 24 sept., 8 oct., 15 oct., 16 oct., 18 oct., 9 dec., 15 dec.)²² și J. Catteau conchide: „Este o cronică tragică.”²³

Când Dostoievski se străduiește să descopere semne premergătoare ale crizei, el evocă irascibilitate, ipohondrie, obsesie a nebuniei²⁴, palpitație ori senzație de oprire a inimii, sufocare²⁵, ori somnolență, cap greu²⁶. Criza generalizată se prezintă totdeauna pentru observator în același fel: țipăt răgușit, convulsii ale feței și membrilor, pierderi de urină, retragerea sângelui feței, scrâșniri de dinți, strabism al ochilor.

Când își recapătă simțurile, Dostoievski nu mai știe locul unde se află, el este în imposibilitate de a se exprima, copleșit de un sentiment de vinovăție și de „spaima mistică“.

Se poate deci spune că Dostoievski datorează geniul său, chiar în parte, epilepsiei? Jacques Catteau concluzionează: „Boala sfântă nu este decât o nenorocire blestemată. Ea decima facultățile intelectuale ale lui Dostoievski, cel puțin în momentul sau după crize, îl epuiza, îi săpa memoria [...] îl silea să lucreze adesea într-o stare de iritabilitate, de tristețe, de neliniște. Nu, Dostoievski, precum Flaubert și Van Gogh, atinși de aceeași boală, au fost genii în ciuda și cu toată epilepsia.“²⁷ Dar el adaugă imediat: „Întreaga existență a lui Dostoievski este o veșnică înviere [...]. Omul atinge străfundul disperării din care se ridică imediat cu o voință dublată spre acțiunea înșuflețitoare și liberatoare de angoase a creației [...]. Cronicii tragice îi răspunde cea a creației.“²⁸

Să ne interesăm acum de prezența epilepsiei în opera lui Dostoievski limitându-ne la două opere esențiale care o prezintă într-o lumină opusă: *Idiotul*²⁹ în 1867, în care prințul Mișkin, figură christică, declară deschis la începutul romanului, că a fost îngrijit în străinătate pentru „o afecțiune nervoasă destul de ciudată, în genul Bolii Rele sau coreii care se manifestă prin tremurături sau convulsii“ (I, 18) și *Frații Karamazov*³⁰ (1879), în care Smerdeakov, fiul bastard părăd, este cel supus crizelor de epilepsie.

În opera sa, în care Dostoievski a pus multe elemente autobiografice, descrierea crizelor de epilepsie a frapat criticii prin adevărul clinic. În *Idiotul* ni se descriu două crize care marchează momentele puternice ale romanului (cap. V, partea a 2-a și cap. VIII, partea a 4-a). Dar originalitatea textului ține de „aura extazului“ care precede crizele.

În portretul prințului insistă mai întâi asupra ochilor mari și albaștri: „Fixitatea expresiei lor avea ceva dulce, dar neliniștitor“ care „va revela un epileptic“ (I, p.17). Prințul pretinde că este vindecat, dar el descrie astfel violentele atacuri ale bolii sale: „De fiecare dată când accesele deveneau mai frecvente cădeam în năucire și îmi pierdeam complet memoria. Mîntea mea continua să lucreze, dar cursul logic al gândurilor mele era într-un fel oarecare întrerupt. Nu reușeam să leg două sau trei idei la rînd. Când accesele se calmau, îmi recăpătam sănătatea și puterea [...]. Îmi amintesc tristețea intolerabilă care mă năpădea“ (I. p.97).

Epilepsia a fost, de altfel, comparată cu melancolia³¹ și ea proprie intelectualilor și trăită în același timp ca o alegere și o fatalitate³². Prințul însuși

este cel care folosește cuvântul „idiot“, căci el a fost îngrijit într-un stabiliment care tratează „alienații cu ajutorul hidroterapieii și al gimnasticii“ (I, p.54).

Debuturile mării crize de epilepsie care îi vor permite să scape încercării de asasinat de către Rogojin sunt descrise cu precizie: activitatea ambulatorie fără un scop precis (I, p. 356), „angoasă“, „nevoie intensă de singurătate“, „stare de surescitare morbidă“, vinovăție: „E greșeala mea în tot ce se întâmplă?“, „obsesie“, „doruri“ (I, p. 357), „extraordinare neatenții“ (I, p. 358).

Dar Dostoievski face astfel încât, în roman, angoasa morbidă să fie trăită ca o prevestire a crimei. Furtuna care amenință subliniază creșterea încordării și dramatizează impresia de sufocare. Criza epileptică face ca personajul să scape dintr-o situație critică: prințul cade trăsmit de criză exact în momentul în care îl vede pe Rogojin că e gata să-l asasineze. Speriat, de strigătul ciudat pe care îl scoate, acesta din urmă o ia la fugă.

Notăm că o scenă analogă, deși inversată, există în *Gazda*, în care Murin are o criză epileptică exact în momentul în care el îl amenință cu pușca pe Ordinov care îl surprinde într-o scenă amoroasă³³.

Deși unii psihanaliști interpretează criza ca un refugiu în fața unei situații de nesuportat³⁴, nu are aici legătură cu folosirea romanescă a bolii? La fel, aura care este proprie personajului prințului între toți epilepticii descriși de Dostoievski, are ea o realitate științifică?

Iată cum este descrisă aura prințului Mișkin:

„În plină criză de angoasă, de năucire, de apăsare, i se părea deodată că creierul lui se aprindea și că forțele sale vitale recăpătau un elan prodigios. În aceste momente, rapide ca fulgerul, sentimentul vieții și al conștiinței se decuplau, ca să spunem așa, în el. Gândul său și inima sa se luminau cu o lumină intensă; toate emoțiile sale, toate îndoelile sale, toate neliniștile sale se calmau deodată pentru a deveni o supremă seninătate, făcută din bucurie luminoasă, din armonie, din speranță cu ajutorul căreia judecata sa se ridica până la înțelegerea cauzelor finale.

Dar aceste clipe radioase nu făceau decât să fie preludiul secundei decisive [...] care preceda imediat accesul. Această secundă era categoric dincolo de puterile sale (I, p. 360).“

El descrie „această lumină interioară de o strălucire extraordinară“ care luminează sufletul său înainte ca un „strigăt cumplit“ să-i scape din piept, strigăt atât de inuman, „încât se va crede că el emană dintr-o altă ființă care se va găsi în interiorul bolnavului“ (I, p. 374) înainte de căderea în

inconștientă. Aproximarea între „efectul groazei” stârnit de criză și impresia de plenitudine, de „viață superioară” (I, p. 360) care o precede, subliniază ambivalența maladiei.

Strigătul nestăvilit și inuman care îi scapă prințului îi dă impresia că în el sălășuiește o ființă străină și evocă fenomenul de dedublare sau de posedare. Aura, din contră, e trăită ca o revelație de ordin mistic, așa cum subliniază referirile religioase la Apocalipsa Sfântului Ioan (X, p. 6). „În prezent, mărturisește prințul Mișkin, am întrezărit sensul acestei ciudate expresii: «Nu va mai fi timp.»” El îl evocă și pe Mahomed: „Fără îndoială [...] era o clipă ca aceea despre care epilepticul Mahomed își amintește când povestește că a vizitat toate sălașurile lui Allah în mai puțină vreme decât se goliște de apă ulciorul său” (I, p.361).

Într-adevăr, fericirea resimțită este precum prostația, orbirea mentală și idiolenția îi par prințului prețuri drept răsplată pentru acest „minut sublim” (I, p. 361). Fără îndoială el se întreabă cu prudență asupra caracterului patologic al acestor manifestări, comparabile poate cu „halucinații provocate de opium sau de vin care abrutizează spiritul, deformând sufletul” (I, p.360), pentru a conchide până la urmă: „Ce contează dacă fenomenul este anormal, dacă el permite atingerea unei armonii superioare într-adevăr reală?”

Conform profesorului Th. Alajouanine³⁵, neurolog care a comparat expresia literară a extazului în romanele lui Dostoievski cu poemele Sfântului Ioan de la Croix³⁶, aura epileptică este un veritabil extaz din același motiv ca iluminarea mistică. După Jacques Catteau, dimpotrivă, ea va fi „o senzație de levitație, de ameteală, raționalizată retrospectiv ca o elevație, o asumare”³⁶. Se poate vedea orientarea tainică a lui Dostoievski spre temele armoniei universale a lui Dumnezeu. Aura extatică descrisă de Dostoievski îi va fi indus pe epileptologi în eroare. Ea va releva partea metamorfozată a viziunii creatoare a lui Dostoievski. Jacques Catteau se bazează aici pe opinia unui epileptolog renumit, Henri Gastaut, căruia i-a expus lucrarea sa, ceea ce l-a făcut pe ultimul să pună din nou în discuție existența chiar a aurei extatice, frumos exemplu de colaborare pluridisciplinară³⁷.

Să notăm că la începutul rarelor crize ale lui Dostoievski, prezentate în starea de veghe, precum cea din 1863 relatată de către una dintre rudele sale de aproape (Strakov), în 1883, Dostoievski a manifestat el însuși aceste

* Învățat al Bisericii, născut la Fontiveros (1542–1591) reformator al Ordinului carmelitelor și autor de lucrări mistice – se sărbătorește la 24 noiembrie (n.t.).

momente de exaltare și a evocat „această fericire de necrezut în starea normală și inimaginabilă pentru cel care nu a trăit-o, această impresie de armonie perfectă cu sine și universul întreg; [...] pentru câteva secunde de asemenea fericire ar da zece ani din viața sa, poate chiar toată viața sa“³⁸.

Jacques Catteau consideră această stare psihică „idealizată“³⁹, „o contemplație după lovitură“ a spiritului lui Dostoievski în căutarea unei sinteze înalte a vieții, a Idealului Imitării lui Christos. Aceasta nu pune sub semnul îndoielii sinceritatea lui Dostoievski, care vede aceste momente ca „o formă de cunoaștere instinctivă, privilegiată a armoniei divine sau universale“⁴⁰. Jacques Catteau recunoaște de altfel, împotriva tezei sale, că personajele care acced la aceeași revelație ca prințul Mișkin, precum Kirilov în *Demonii*, sunt considerate ca având o pornire spre epilepsie.

Dacă epilepsia apare în *Idiotul* ca una dintre căile de acces spre o aură mistică, dacă ea caracterizează o figură christică, cea a prințului Mișkin, ea capătă în *Frații Karamazov* un aspect demoniac: ea este fapta lui Smerdeakov, servitorul paricid, bastard presupus al tatălui Karamazov, fiu al Smerdeakovei Lisaveta, o naivă al cărei nume înseamnă „Puturoasa“ (FK, p. 317).

Servitorul lui Karamazov, Grigori, care crește copilul după moartea mamei, afirmă: „S-a născut dintr-un fiu al satanei și dintr-un om drept“ (FK, p.159), subliniind astfel caracterul său malefic. Smerdeakov este nesociabil, taciturn, arogant și crud: îi place să chinuie animalele atât de mult încât Grigori, care îl învață totuși să citească și să scrie, se întreabă dacă el este în adevăr o ființă umană sau dacă nu s-a „născut din umezeala băilor de aburi“ (FK, p. 190). Prima sa criză de epilepsie intervine spre anul al doisprezecelea, după o palmă administrată de Grigori în urma unei remarci impertinente a copilului asupra istoriei sfinte. Devenit al doilea servitor al bătrânului Karamazov, la care deține funcția de bucătar, Smerdeakov are crize de epilepsie în fiecare lună, apoi din ce în ce mai des, ceea ce îl face pe Karamazov să se întrebe dacă Smerdeakov, care nu se interesează încă de femei, nu va trebui să se însoare. Are aceleași scăpări, care ne amintesc amortirile letargice ale lui Dostoievski adolescent. Luat în râs de tatăl Karamazov, care îi spune „măgărița de Balaam“ (FK, p. 193), cu dispreț de către Dimitri, fiul mai mare, care îl califică drept „găină epileptică“ (FK, p.872), el este revoltat împotriva josniciei nașterii lui, urăște întreaga Rusie, îl disprețuiește pe tatăl său, se teme de Dimitri, dar simte admirație pentru Ivan Karamazov, al doilea fiu, ale cărui discursuri revoltate împotriva unei creații „saturate de lacrimi umane“ îl seduc (FK, p. 341) precum și teoria „orice este permis“. Familiaritatea acestui servitor care se comportă de

parcă o „înțelegere secretă“ (FK, p. 370) ar exista între ei îl șochează de altfel pe Ivan Karamazov. Această ură și această admirație conjugate duc la uciderea tatălui Karamazov de către Smerdeakov care crede că îndeplinește dorințele secrete ale lui Ivan Karamazov.

Este o aventură diabolică pe care Ivan Karamazov are impresia că o trăiește atunci când descoperă această complicitate involuntară, dar reală, deși inconștientă. Smerdeakov l-a anunțat, într-adevăr, pe Ivan că va avea o criză de epilepsie în timpul absenței sale. „Dar este imposibil de a prevedea crizele de epilepsie“, obiectează Ivan Karamazov. „Dacă aș putea să mă prefac – asta nu e decât un joc atunci când omul are experiență – aș avea tot dreptul să recurg la acest mijloc pentru a-mi salva viața“, îi răspunde Smerdeakov (FK, p. 373).

Profitând de plecarea lui Ivan, pe care el o interpretează drept o autorizare de a acționa, Smerdeakov îl asasinează pe tatăl Karamazov într-un „context în care itele nu se pot descurca în crize adevărate și false de epilepsie, aspect clinic mai grozav decât istero-epilepsia lui Charcot“⁴¹, apoi, el se sinucide nu din cauza remușcării, ci din cauza decepției pe care i-o provoacă Ivan, pe care îl acuză: „Tu l-ai omorât, tu ești principalul asasin. Eu n-am fost decât ajutorul tău, unealta ta credincioasă, tu ai venit cu ideea, eu am executat.“ (FK, p. 778).

Termenul „idiot“, care îl desemna pe prințul Mișkin, îl desemnează și pe Smerdeakov la sfârșitul cărții, deși ei se află, cum va spune Huysmans, la cei doi poli opuși ai sufletului. Paralela între moartea tatălui lui Dostoievski și cea a tatălui Karamazov, ambii violenți și alcoolici, i-a frapat pe critici. „Este remarcabil ca Dostoievski să fi atribuit propria sa boală, așa-zisa epilepsie, fratelui eroului (care este, față de omul ucis, în aceleași relații filiale ca eroul) ca și cum el ar căuta să admită că epilepticul, nevrozatul din el, era un paricid“⁴², scrie Freud.

După Freud, Dostoievski ar fi simțit dorința de paricid și ar fi fost stupefiat să constate, cum el lasă să se descopere la Ivan Karamazov, că această dorință înăbușită în sine se realizase. De atunci, atacurile epileptice ale lui Dostoievski au, după Freud, „înțelesul unei identificări cu tatăl, ca pedeapsă, dar ele au devenit teribile precum moartea înspăimântătoare a propriului său tată“⁴³.

Boala va fi deci trăită și acceptată în cazul lui Dostoievski ca pedeapsa unei vini grave. „Dostoievski, scrie Freud, nu se va elibera niciodată de povara pe care intenția de a-l omorî pe tatăl său a lăsat-o asupra conștiinței sale.“⁴⁴ Epilepsia simulată de Smerdeakov lasă, de altfel, ușa deschisă oricăror discuții.

Printul Mișkin și Smerdeakov constituie deci un diptic asupra epilepsiei în opera lui Dostoievski. Această boală mintală apare acolo transfigurată în contextul religios propriu scriitorului, fie ca o cale privilegiată a accesului la experiența mistică, implicând suferința în contrapartidă, fie ca un semn al unei revolte demoniace. Diavolul însuși îi apare de altfel lui Ivan Karamazov, punând ateismul său pe o pistă greșită. Boala este așadar trăită de Dostoievski în toată ambivalența ei: ca o mare suferință, preț al unei adevărate alegeri divine, sau ca un blestem, demn de o veritabilă posedare. Și într-un caz și în celălalt, boala nu mai este misterioasă și absurdă, ci justificată, acceptată. În pofida încercării teribile pe care o reprezintă, ea a contribuit în a-l determina pe Dostoievski să se întrebe asupra răului. Dacă vom crede în interpretarea lui Freud, ea va fi trăită inconștient, ca o pedeapsă pentru o vină nu mai puțin teribilă, ceea ce va explica simțământul de vinovăție care însoțea crizele.

NOTE

1. J. Figuières, *L'Epilepsie dans l'œuvre de Dostoievski*, thèse méd., Lyon, 1924, Valence, Impr., 1942.
2. L. Bercovici, *Dostoievski, Etude de psychopathologie*, thèse méd., Paris, 1933.
3. P.-G. Loygue, *Etude médico-psychologique de Dostoievski, Considérations sur les états morbides liés au génie*, thèse méd., Lyon, 1903.
4. Freud, „Dostoievski et le parricide“, préface à *Dostoievski par sa femme Anna Grigorievna Dostoievskaja*, trad. André Beucler, Paris, NRF, 1930.
5. Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1978.
6. Cesare Lombroso, *L'Homme de génie*, 1^{re} éd., 1864.
7. Thomas Mann, *Noblesse de l'esprit*, tradusă din germană de F. Delmas, Albin Michel, Paris, 1960, p. 216.
8. *Ibid.*, p. 225.
9. Henri Gastaut, „L'involontaire contribution de Dostoievski à la symptomatologie et au pronostic de l'épilepsie“ în *L'Evolution psychiatrique*, II, Privat, 1979.
10. M.-Th. Sutterman, *Dostoievski et Flaubert, Ecritures de l'épilepsie*, PUF, 1993 et Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p.125.

11. Henri Troyat, *Dostoievski*, Paris, 1960.
12. Dominique Arban, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoievski*, Paris, 1968.
13. Marthe Robert, „L'inconscient, creuset de l'œuvre“ în *Dostoievski*, Hachette, Paris, 1971, pp.148-149.
14. Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p. 134.
15. *Ibid.*, p. 135.
16. *Ibid.*, p. 148-149.
17. *Ibid.*, p. 148.
18. *Ibid.*
19. *Lettres aux Lettres de F.-M. Dostoievski*, publicată în patru volume de la 1928 la 1959 de A.-S. Dolimin, J., p. 146, citat de J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p. 149.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 215.
22. J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p. 152. *Lettres aux Lettres de F.-M. Dostoievski*, II, op. cit., pp. 59-60 și p. 95.
23. J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p. 153.
24. *L'Héritage littéraire*, éd. Nauka, volume consacrată lui Dostoievski, volum 86, p.169, citat de J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p.155.
25. *Ibid.*, pp. 216-227, citat de J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p. 156.
26. *Ibid.*, p. 181.
27. *Ibid.*, p. 159.
28. *Ibid.*
29. Dostoievski, *L'Idiot*, Gallimard, 1953, trad. de A. Mousset. va fi prescurtat după sigla I.
30. Dostoievski, *Les Frères Karamazov*, Gallimard, va fi prescurtat după sigla FK.
31. Klibansky, Panovsky, Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989.
32. Michel Tournier, „Melancholia“ în *Célébrations*, Gallimard folio, pp. 309-315.
33. M.-Th. Sutterman, *Dostoievski et Flaubert, Ecritures de l'épilepsie*, op. cit., p. 61.

34. Gilbert Diebold, *L'Épilepsie comme maladie refuge*, Calmann-Lévy, *Le Passé recomposé*, 1999, p.103: „Ferenczi, în anii '20, propusese deja o ipoteză de acest gen spunând că anumiți epileptici găsesc în criză și inconștiența care o însoțește o supapă la reprezentări insuportabile [...]. În fine, Boyer, Deschatrottes și Delwarde [...] consideră anumite crize ca momente autistice de scurtă durată, permițând copilului să se desprindă o clipă de lumea exterioară percepută ca periculoasă.“

35. Th. Alajouanine, „Littérature et épilepsie“ în *Dostoievski*, Cahiers de l'Herne, n° 24, Paris, 1973.

36. J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p.169

37. H. Gastaut, „L'involontaire contribution de Dostoievski à la symptomatologie et au pronostic de l'épilepsie“ în *L'Évolution psychiatrique*, op.cit.

38. Biografie în volumul I din prima ed.postumă a *Operele complete* care cuprind „Amintirile“ lui N.-N. Strakov, citat de J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoievski*, op. cit., p. 157.

39. *Ibid.*, p. 179.

40. *Ibid.*, p. 170.

41. M.-Th. Sutterman, *Dostoievski et Flaubert, Ecritures de l'épilepsie*, op. cit., p. 71.

42. Freud, „Dostoievski et le parricide“, préface aux *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 23.

43. *Ibid.*, p. 20.

44. *Ibid.*, p. 21.

CU RISCUL NEBUNIEI, REVELAREA NIETZSCHEEANĂ A ÎNȚELEPCIUNII CORPULUI

LUCIEN GUIRLINGER*

„Opera lui Nietzsche poartă asupra sa umbra bolii.“¹ Autorul acestei afirmații, Karl Jaspers, adăuga competenței filosofului (cititor și interpret al lui Nietzsche) pe cea a psihiatrului și psihologului (care a introdus metoda comprehensivă în medicina mintală). Dar „umbra bolii“ nu întunecă ea opera lui Nietzsche, mai degrabă, decât o luminează? „În ce sens, boala – sau chiar nebunia – este prezentă în opera lui Nietzsche?“², se întreba Gilles Deleuze. Au fost ele surse de inspirație? Sau într-adevăr, cum sugerează psihiatrul Jacques Rozé, opera a fost „rezultatul luptei curajoase de unul singur pe care Nietzsche a trebuit s-o ducă toată viața cu și împotriva bolii sale“³?

În plus, ar trebui să știm de ce boală suferea Nietzsche! Și diagnosticul provoacă problemă. Nu e sigur decât deznodământul: naufragiul nebuniei. Cuvântul „nebie“ este în același timp desuet și vag după spusa psihiatrilor! Este totuși unul dintre cuvintele-cheie ale vocabularului lui Nietzsche care recunoștea în nebunie o amenințare care îl va pierde, dar și forma evasi ineluctabilă a afirmării geniului: „Aproape pretutindeni, scrie el, nebunia netezește calea ideii noi care sfărâmă interdicția obiceiului, a unei superstiții venerate.“⁴ Căci nebunia nu este numai lipsa de judecată, privarea sau negarea rațiunii. Ea este de asemenea iraționalul, ceea ce este la marginea rațiunii, partea din afară, desigur, dar poate superioară rațiunii. În acest sens o înțelege Zarathustra al lui Nietzsche, când anunță Supraumanul și strigă: „Vă voi

* Președinte al Societății angevine de filosofie.

inculca această nebunie!“. Și, mai departe: „Veți afla asta: înțeleptul e și el un nebun.“⁵ Această asigurare nietzscheeană a folosirii cuvântului „nebunie“ nu va putea totuși să ne scutească de o determinare mai precisă a maladiei lui Nietzsche. Aceasta va fi prima noastră sarcină. Ne vom întreba apoi dacă această maladie a geniului este reductibilă la geniul maladiei. Atunci, poate, ne va fi permis să știm dacă există o bună folosire în mod specific.

DE CE BOALĂ SUFEREA NIETZSCHE?

De foarte vechi, foarte îndelungi, foarte complexe și foarte diverse afecțiuni: miopie puternică însoțită de orbiri și spasme oculare; de migrene severe recurente; de amețeli. Această aură nevralgică și vizuală era uneori asociată cu tulburări senzitive, cu perturbări ale vorbirii, cu fotofobii și fonofobii care îl făceau să caute obscuritatea și liniștea. O fatigabilitate excesivă, insomnii frecvente. Și mai ales, tulburări de umoare cu faze de agitație intensă, urmate de prostrații-depresii.

Aceste boli formau un tot care se va agrava continuu din 1864 până în 1889 și care constituia, după Jaspers, „un proces psihonevrotic“. La 3 ianuarie 1889, la Torino, Nietzsche se aruncă plângând de gâtul unui cal de birjă brutalizat de un vizitiu, apoi se prăbușește inconștient. Din această zi și în timpul celor zece ani care îi rămân de trăit, Nietzsche nu va mai scrie nimic, practic nu va mai vorbi, cântând numai sau cântând uneori la pian melodii ciudate. (Ultimele bilete ale lui Nietzsche, zise „bilete ale nebuniei“, erau un preludiu al acestei prăbușiri.)

Internat de două ori, apoi găzduit de mama sa și după aceea de sora sa, a fost examinat de doctori competenți la Bâle, la Iena, unde a fost internat. Care a fost diagnosticul lor? Ramolism cerebral și paralizie generală, adică o meningo-encefalită difuză manifestându-se printr-un deficit intelectual și deliruri megalomane, paralizie generală cauzată de o infecție sifilitică (medicii de la Iena au ezitat între acest diagnostic și vreo altă afecțiune cerebrală ereditară). Paralizia generală, devenită astăzi excepțională din cauza reculului sifilisului, frapa spiritele secolului al XIX-lea prin caracterul dramatic al cazurilor de oameni cu o inteligență superioară: Baudelaire, Maupassant, Alphonse Daudet. Nietzsche ar fi contractat un sifilis în vreo casă de rendez-vous, și singura teoremă a psihiatriei – mă învăța încă, în 1948, un eminent specialist – va fi „paralizie generală = sifilis“. Dar tocmai povestea sifilisului lui Nietzsche nu fusese ea inventată pentru a justifica diagnosticul de paralizie

generală? Și profitând de faptul că viața sexuală a lui Nietzsche este una dintre „găurile negre“ ale biografiei sale⁶. Astăzi psihiatrii se îndoiesc de paralizia generală a lui Nietzsche, iar profesorii de venerologie se îndoiesc de sifilisul său. Orice poveste cade.

În *Sindromul lui Nietzsche*⁷, psihiatrul Jacques Rozé susține că tulburările de care suferea filosoful erau în realitate afecțiuni psihosomatice ciclice (tulburare a umorii cu alternanță agitație-depresie) evoluând către boala maniaco-depresivă (schimbare a umorii în care, acceselor de melancolie antrenând o retragere socială, o singurătate crescândă, le succed perioade de exaltare fecundă, dar exasperată, cu halucinații vizuale sau auditive uneori, precum cea care ar fi fost la originea din *Așa grăit-a Zarathustra*). Nietzsche a fost mult timp un hipomaniac moderat, conștiința sa critică menținându-se în ciuda tuturor tulburărilor sale.

Nici Michel Foucault, nici Gilles Deleuze⁸ nu au subscris la acest ultim diagnostic, iar Jacques Rozé însuși este de acord cu Deleuze că „operele lui Nietzsche nu sunt nici excesive, nici descalificate de nebunia sa“, fără a explica de altminteri cum perturbările afectivității pe care el le pretextează nu au putut să schimbe coerența și rigoarea gândirii filosofului, conștiința sa trează.

Și dacă lacrimile, tăcerea și demența lui Nietzsche fuseseră ultima sa mască, o ultimă supapă în afara ambiguităților insurmontabile ale unei gândiri care nu voia să dezlege contradicțiile realului, ci să se instaleze acolo pentru a le asuma? Pentru că Nietzsche, spre deosebire de Hegel, nu caută să înlăture contradicțiile, acestea exprimând miile de fațete ale realului, haosul devenirii care ne obligă să sporim asupra ei perspectivele. Perspectivismul lui Nietzsche ne obligă să trăim unitatea contrariilor, în tensiunea lor, sfâșierile lor, în loc să le escamotăm în „liniștea cadaverică a conceptului“. Maxima nietzscheeană „în fiecare seară trebuie să faci o campanie împotriva ta însuși“ exprimă această crudă exigență.

Astfel suntem constrânși să ne întrebăm dacă înzidirea finală a lui Nietzsche în tăcere, dacă nebunia sa nu a fost o simulare, cum poate a fost și cea a lui Hölderlin? Nu scria Nietzsche:

„Tuturor oamenilor superiori, împinși în mod irezistibil să sfarme jugul unei moralități oarecare și să proclame legi noi, nu le rămânea să facă decât un singur lucru atunci când nu erau cu adevărat nebuni, să devină ori să simuleze nebunia.“⁹

Oricare să fi fost boala lui Nietzsche, a fost ea boala geniului, adică prețul de plătit, răscumpărarea geniului? Ori într-adevăr geniul bolii, adică

produsul unei gândiri bolnave, unei gândiri de bolnav? A reduce geniul la nebunie a fost una dintre tentațiile unui anumit discurs psihiatric în secolul al XIX-lea. Un astfel de medic îl asimila, de exemplu, pe Auguste Comte cu un psihopat mistic, pe Victor Hugo cu un megaloman, pe Flaubert cu un istero-epileptic, pe Musset cu un degenerat superior. Alții propuneau să-i determine pe poeți și literați să urmeze un tratament potrivit, de așa natură, scriau ei, încât „mulțumită nouă, oameni care vor fi făcut versuri proaste“ să meargă „la biroul lor în fiecare dimineață“.

Departate de aceste exagerări, Jacques Rozé nu le susținea mai puțin în lucrarea lui sus-citată¹⁰ că, deși tulburările de care suferea Nietzsche nu îl atinseseră decât în umoarea sa și nu în facultățile sale intelectuale, există „o strânsă legătură între starea umorii sale și a creativității sale“ și că „intermitențele inspirației sale îi erau impuse de o boală la fel de cronică și ciclică precum a sa“.

În realitate, relația nebuniei cu geniul nu este nicidecum de la cauză la efect. Dacă nu, altminteri ar exista pletoră de genii! Nebunia este riscul la care se expune geniul, prețul de răscumpărare a perspicacității și a îndrăzneții inteligenței când, în căutare de prime baze sau de ultime finalități ale Ființei și ale Cunoașterii, ea pune din nou în discuție principiile și inventează reguli noi. „Am cercetat originile, scrie Nietzsche, așadar am devenit străin în toate privințele. Totul a devenit ciudat și solitar în jurul meu.“¹¹ Triplă singurătate a geniului: negator de iluzii consolante, distrugător de valori străvechi, creator de valori noi, recunoscute doar de el. După ultima sa vizită la Nietzsche, Erwin Rhodes, prietenul credincios, constată: „L-am văzut pe Nietzsche, întreaga sa persoană era marcată de o indescriptibilă ciudățenie. El părea ca ieșit dintr-un tărâm unde nimeni nu locuiește.“

Dacă nebunia este riscul geniului, aceasta se întâmplă pentru că ultimul are în paroxismul său riscul inherent libertății, cum sublinia filosoful-medic Georges Canguilhem, definind-o ca urmând normalitatea umană: „Norma în materie de psihism uman este revendicarea și folosirea libertății, ca putere de revizuire și de instituire a normelor, revendicare ce implică în mod normal riscul nebuniei.“¹² Nimeni nu este mai expus acestui risc decât intrepida libertate a unui geniu ca Nietzsche. „Nu e bine să fii prea liber“, se neliniștea Pascal. Și Nietzsche confirma: „Filosoful este un om periculos“, periculos mai întâi pentru el însuși, căci „el riscă încontinuu, el joacă pe sume mari“¹³. Dar nu nebunia este cea care face geniul. Ea îl desface. Michel Foucault tranșează cu claritate: „Nebunia este neînțelegere absolută a operei.

Nebunia lui Nietzsche reprezintă prăbușirea gândirii sale, clipa din urmă a operei. [...] acolo unde există operă, nu există nebunie.“¹⁴ Totuși (dacă se poate contesta că există o bună folosire a nebuniei), boala care este preludiul acestui naufragiu nu ne obligă să punem iar sub semnul îndoielii certitudinile noastre? Nu ne deschide ea ochii?

CUM S-A FOLOSIT NIETZSCHE DE BOALA SA?

Folosirea nietzscheeană a bolii sale consta în revelarea „cumpătării corpului“. „În spatele gândurilor și sentimentelor se arată un stăpân puternic, un ghid necunoscut al drumului care se numește Sine: în corpul tău, el sălășluiește, el este corpul tău.“¹⁵ Astfel, Nietzsche salută descoperirea pe care ne-o dezvăluie Zarathustra.

Împotriva tuturor disprețuitorilor pământului, ai vieții și ai corpului, împotriva „halucinațiilor lumilor ascunse“, din adâncul experienței sale de suferințe fizice și morale ale bolii, obsedat de umbra amenințătoare a nebuniei, Nietzsche ne cheamă să ascultăm cuvintele înțelepte ale corpului.

Căci boala însăși este cea care ne învață ce înseamnă sănătatea. Nietzsche ne încredințează acest lucru de preț în *Ecce Homo*: „Când mă aflu aproape la capăt, am început să meditez la nesocotința fundamentală a vieții mele: idealismul. A fost nevoie de boală pentru a mă readuce la rațiune.“¹⁶

Observăm printre altele că istoria cunoașterii persoanei în viață și a medicinei confirmă că știința noastră asupra funcțiilor și puterilor corpului nu a progresat de la normal spre patologic, ci de la patologic spre normal. Boala mă anunță că eu sunt un corp. Și Spinoza, pe care Nietzsche îl admira, se întrebase deja: „Cine știe ce poate un corp?“

Nietzsche descoperă în maladie că conștiința și produsele sale au o bază biologică; de asemenea, că stările noastre de spirit sunt tributare stării corpului. Dar și că, prin corp, noi suntem imanenți și participăm la Univers; avem acces la acest haos, la aceste conflicte care mișcă Universul. Suferințele corpului ne învață ceea ce Nietzsche numește „eul nostru cosmic“; și că trebuie ca noi să nu ignorăm sau să refuzăm ci, din contră, să îmbrățișăm contingenta oarbă, metamorfozele, evanescența și inocența aparențelor multiple ale devenirii. Căci nu există nimic în spatele aparențelor. Suferințele corpului ne arată acest adevăr teribil, cu condiția ca noi să nu ne adăpostim în spatele metafizicilor absolute, religioase sau etice care ne dau iluzia securizantă, dar mortală, ostilă vieții, a unei imuabilități a Ființei. Sfășierile interne ale bolii ne revelă că ființa este în realitate voință de putere, adică nu

liniște și inactivitate, ci neliniște și efort pentru a se depăși pe sine, efort victorios, victorie asupra sieși, durere de creări, risc absolut al creației.

Înțelepciunea corpului își are obârșia în răsturnările sale din stare bună în dispoziție fizică rea și viceversa, pe care le operează boala. Maladia ne obligă să aruncăm asupra sănătății privirea demistificatoare a bolnavului; și euforia, sănătatea noastră recăpătată, este un punct de vedere asupra bolii revelator al „activității secrete a instinctului decăderii“. Căci, scrie Nietzsche: „Bolile în general sunt deja simptome ale degenerescenței, ele nu sunt cauza.“ Cum observă Gilles Deleuze, boala lui Nietzsche nu acționează desigur gândirea sa, dar îi permite să opereze o deplasare de perspectivă asupra valorii pe care noi o atașăm ființelor și lucrurilor, deplasare care permite să se conceapă răsturnarea, inversarea de valori. Schopenhauer credea că „[...] modificările corpului sunt punctul de plecare al înțelegerii pentru intuirea lumii“. Este această basculare, este această mobilitate care permite bolii să ne arate adevărul căci, întreabă Nietzsche:

„Omul care se contrazice de o mie de ori, care încearcă numeroase căi, care poartă diferite măști și care nu găsește în sine nici termenul, nici linia de orizont, este probabil cel care se instruieste mai puțin în subiectul adevărului decât un stoic virtuos?“¹⁷

Ceea ce Nietzsche numește „marea sănătate“ nu exclude boala, dar din ea rezultă învățătura, și anume că nu există privire lucidă asupra ființei, există doar o privire mobilă, care multiplică perspectivele asupra scripirii realului. Înțelepciunea corpului pe care ne învață boala este în cele din urmă dezvăluirea materialistă a ființei prin risipirea iluziei idealiste. La ascultarea corpului suferind, înțelegem că „marea sănătate a spiritului“ compromisă prin dispreț, diabolizarea corpului prin morale spiritualiste, nu poate fi restabilită decât printr-o răsturnare a valorilor ostile vieții, mortificatoare. Dar a lua corpul ca ghid nu e un lucru firesc. Trebuie mai întâi să înțelegem că trupul ne este mai puțin apropiat, mai necunoscut decât spiritul. Conștientul, psihicul, ne sunt mai familiare decât inconștientul, decât organicul. Trebuie deci să se dizolve Eul, Subiectul, să se reevalueze, răstoarne, inverseze ierarhia corp-spirit. Învățătura bolilor corpului este radicală prin aceea că dezvăluie iluzia că este fuga spre lumile ascunse; când corpul „decade, se anemiează“, comentează Jean Garnier, și „când sufletul acaparează conducerea, el se îndreaptă către lumea suprasensibilă“¹⁸. Trebuie așadar să se asculte sfatul corpului sănătos. Dar pentru aceasta trebuie să fi descifrat mesajul bolii. Corpul este

Sinele, adică totalitatea potențialităților individului în viață. Nietzsche regăsește o maximă a lui Spinoza: cu cât un corp are perfecțiuni, cu atât sufletul este apt să formeze idei adecvate. A lua corpul ca ghid înseamnă a inversa toate valorile. Se poate spune că, pentru Nietzsche, corpul este punctul de plecare radical și firul călăuzitor cel mai sigur al unei metamorale, al unei metafilosofii. Și în aceasta constă buna folosire a bolii: a ne revela această înțelepciune a corpului, prin contrast, prin defect.

E nevoie de a merge mai departe și de a căuta până în nebunia lui Nietzsche o astfel de folosire? Nietzsche credea într-o astfel de învățătură atunci când scria: „Și uneori nebunia însăși este masca ce ascunde o știință fatală și sigură.“ Ce știință? Ce poate să ne spună o nebunie tăcută? Ne invită ea să ascultăm tăcerea lucrurilor, tăcerea minerală, tăcerea stelară, tăcerea animalelor, pentru a regăsi unitatea primordială a omului și a naturii, inocența lor dintâi? Desigur, această unitate și această inocență „nu au fost niciodată ale noastre“, observă Janine Chanteur, dar „nostalgia lor ne obsedează ca o avere pierdută“¹⁹. Ea ne permite poate să înfruntăm exilul nostru într-un univers surd și orb față de prezența noastră, față de bucuriile și față de durerile noastre. Dar omul este o ființă de vorbire, nu de tăcere. Oprit de tăcere, fără de nebunie, cum poate să suporte el teribila realitate? Prin poezie, această scurtă vorbire între două tăceri? În mod mai general, prin artă: „Noi avem arta pentru a nu muri de adevăr.“²⁰ Dar, mai ales, prin muzică, cea mai imaterială dintre toate artele și cea mai vie. „Fără muzică, viața va fi o eroare.“ Tăcerea nebuniei ne va arăta vanitatea tuturor discursurilor, nemăităsând cuvântul decât muzicii, expresie a inefabilului? În definitiv, filosofia nu este ea un discurs asupra insuficienței tuturor discursurilor? „Despre ceea ce nu poți să vorbești, trebuie să taci“²¹, recomanda Wittgenstein.

Recurgerea nietzscheeană la artă, „marele stimulent al vieții“, ne permite de asemenea să întrevădem ceea ce va fi supraumanul: un da fără rezerve vieții, prin și peste frământările ei, un da entuziasmului creator al vieții care împinge orice ființă și o duce dincolo de ea însăși.

Boala este ocazia antagonistă a unei revelații prin slăbiciunile înseși ale corpului, despre ceea ce poate el, despre ceea ce este el, de a cunoaște ființa noastră în adevărul ei, în totalitatea ei, microcosmos în care se manifestă forța ascendentă a vieții. Boala ne învață, cum scrie acest nietzscheean hedonist care este Michel Onfray, să redăm corpului demnitatea sa, „să-l restabilim în prerogativele sale“, amintindu-ne că „o idee se fabrică în umbra și pliurile corpului, se hrănește din el, din forțele lui, din slăbiciunile lui, din căderile

lui”²². Dar, în încheiere, eu nu cred că greșesc, cum face Jacques Rancière, că anticipând psihanaliza, Nietzsche a făcut „din gândire o afacere cu boala și din boală o afacere cu gândirea”²³.

Nietzsche vrea să ne smulgă din mijlocul decăderii al cărei simptom este boala, pentru o adeziune ferventă față de viață. Experiența bolii, cu riscul nebuniei, este o invitație de a renaște „marea sănătate a spiritului”, care trece prin acceptarea suferinței și a ultimei smulgeri a morții; prin intuirea „întoarcerii veșnice” a Sinelui, perspectivă insuportabilă pentru cei slabi, cei mediocri, însă dezirabilă, exaltantă pentru cei tari, creatorii. Căci, pentru aceștia din urmă, viața este bucurie și „Orice bucurie vrea veșnicia, vrea profundul, adâncă veșnicie”²⁴. Cum subliniază Christian Godin: „Numai bucuria are puterea de a voi totalitatea lucrurilor, fără a excepta durerea.”²⁵

Ca și Montaigne pe care, de altminteri, el îl admira între toți, Nietzsche este „un vesel tragic”. Acesta nu este cel mai mic dintre paradoxurile acestei filosofii, care nu este zgârcită în ele, de a voi să ne revelăm în experiența dureroasă a bolii înțelepciunea surăzătoare a corpului și de a fi tras din învățămintele corpului nostru perisabil o promisiune de eternitate.

NOTE

1. Karl Jaspers, *Nietzsche et le Christianisme*, Philosophie étrangère, Édition de Minuit, 1949.
2. Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Philosophes, P.U.F., 1965.
3. Jacques Rozé, *Le Syndrome de Nietzsche*, Odile Jacob, 1999.
4. Nietzsche, *Aurore*, Mercure de France, 1958.
5. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mercure de France, 1952.
6. Henri Guillemin, *Regards sur Nietzsche*, Seuil, 1991.
7. Jacques Rozé, *Le Syndrome de Nietzsche*, op.cit.
8. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, P.U.F., 1962.
9. Nietzsche, *Aurore*, op.cit.
10. Jacques Rozé, *Le Syndrome de Nietzsche*, op.cit.
11. Nietzsche, *Carnets posthumes* XII, 1882-1884.
12. Georges Canguilhem, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, teză de doctorat în medicină, Publication de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1950.

13. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*, Mercure de France, 1948.
14. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Tel, 1972.
15. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit.
16. Nietzsche, *Ecce Homo*, Gallimard, 1942.
17. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Gallimard, 1946.
18. Jean Garnier, *Le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Seuil, 1962.
19. Janine Chanteur, *Le Droit des bêtes à disposer d'elles-mêmes*, Seuil, 1998.
20. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, op.cit.
21. Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, Gallimard, 1967.
22. Michel Onfray, *L'Archipel des Comètes*, Journal hédoniste III, Grasset, 2001.
23. Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, 2001.
24. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit.
25. La Totalité, t. III, „la philosophie“, Édition Champ Vallon.

SCHOPENHAUER: BOALA VOINȚEI DE A TRĂI

JEAN-MARIE PAUL *

Nu există în *Lumea ca voință și ca reprezentare* capitole consacrate bolii, iar altele rezervate sănătății. Schopenhauer nu are gustul acestor clasificări. El nu cunoaște și nu relatează decât experiențe iluzorii despre sănătate, despre fericire și chiar despre simpla stare bună, precedând cu un suflu întoarcerea realității și dezamăgirea. Dacă Schopenhauer nu zăbovește deloc asupra bolii este pentru a vorbi liber despre suferință, despre voința de a trăi și despre corp, ca și cum era de prisos de a dizerta despre simptome când s-a identificat cauza lor.

Punctul de plecare al filosofiei schopenhaueriene este voința materializată și actualizată în corp. Dacă filosoful nu este decât simplul subiect al cunoașterii, ceea ce Schopenhauer numește „un cap de înger înaripat, fără corp”, îi va fi imposibil de a găsi semnificația ascunsă a acestei lumi. Prin corp, omul se înrădăcește în lume. Prin identitatea sa cu trupul subiectul cunoașterii devine un individ ¹. Nu este acolo un mare titlu de glorie, ci începutul unui interminabil drum al crucii pentru el însuși și pentru cei care îi sunt aproape.

Nu se poate spune că Schopenhauer a inventat corpul, deși acest lucru ar putea fi susținut. Fără să ne întoarcem în timp foarte departe, corpul este pentru Karl Philipp Moritz fatalitatea, deja hrănită de reminiscențe literare de care, nu se desparte niciodată ². Dar Schopenhauer este gânditorul care,

* Universitatea din Angers.

dincolo de experiența existențială fondatoare și aproape în mod universal răspândită, a înscris omniprezența insuportabilă a corpului într-un sistem filosofic închis până într-acolo, încât el devine o capcană pentru inventatorul său. Pentru a sfărâma împrejmuirea sa, va trebui să imagineze, cu șanse infime de succes provizoriu, șiretlicuri specioase și efemere, spre a se înșela pe sine însuși, ca și cum iluzia singură era capabilă o clipă să abuzeze de Maya*.

Acest corp, imposibil de concepat, nu este niciodată obiect de bucurie, sau de fericire, sau de plăcere. El este dușmanul care se lipește de pielea mea și care este pielea mea:

„Orice act real al voinței noastre este în același timp și sigur o mișcare a corpului nostru; noi nu putem să vrem un act în mod real fără a constata imediat că el apare ca mișcare corporală.“³

Când este vorba de sexualitate, acest revelator de obsesii și de fobii, mărturisirea lui Schopenhauer nu lasă să planeze îndoiala asupra stimei pe care o are pentru corp și plăcerile lui.

„Erecția este ocazionată de un motiv, care este o reprezentare; dar acest motiv acționează odată cu necesitatea unei excitații, adică nu i se poate rezista și trebuie îndepărtat pentru a-i distruge efectul. El înseamnă la fel dezgusturi ce provoacă anumite lucruri respingătoare.“⁴

Dacă Schopenhauer a practicat această igienă dezgustătoare cu o anumită constanță, el nu a schimbat o iotă în aprecierea virtuților sale morale. Corpul este supus la determinism universal și faptul că omul se imaginează ca fiind stăpânul nu schimbă nimic în fața legilor implacabile, căci voința nu scapă cauzalității care guvernează ansamblul fenomenelor. Corpul omului sau corpul animalului, este tot una. Corpul este o mașină care nu este supusă unei voințe autonome, deși așa cred proștii.

Adesea ne străduim să deosebim în filosofia lui Schopenhauer voința și voința de a trăi. Deosebirea, firește, se impune după cum filosoful tratează despre om sau despre fenomene naturale. Dar este vorba, mai ales, de o deosebire de perspectivă, dacă nu de o comoditate de vocabular. Ea nu se justifică pe deplin decât în clipele decisive, dar excepționale în care Schopenhauer, ca prins de remușcare în fața radicalității gândirii sale, devine

* Cuvânt sanscrit însemnând iluzie. În *Vedele* și în budism, ansamblu de iluzii care constituie această lume (n.t.).

infidel sistemului său. Voința nu este la autorul *Lumii* facultatea care permite acționarea conform unei reguli pe care subiectul și-a fixat-o, unei decizii gândite și conștiente orientate spre un țel moral. Ea nu are nimic kantian. Chiar atunci când ea se străduiește să realizeze un imperativ tehnic, ea este încă a doua și mânată de un mănunchi de cauze și motivații pe care nu le stăpânește. Doctrina schopenhaueriană este un monism fără concesie care cuprinde toată ierarhia ființelor lumii minerale până la om, pentru a-i percepe aceeași esență⁵. Să-l privim pe filosof descriind parcursul său, autorizându-ne complet să ometem câteva trepte intermediare ale unei proclamări nu lipsite de retorică:

„[...] dacă vedem presiunea puternică, irezistibilă, cu care apele se precipită spre adâncuri, tenacitatea cu care magnetul se îndreaptă totdeauna către polul nord, atracția pe care el o exercită asupra fierului, violența cu care cei doi poli electrici tind unul către celălalt, violența care crește față de obstacole, precum dorințele umane. [...] Dacă, în sfârșit, remarcăm cum o greutate a corpului nostru oprește atracția către centrul pământului, presează și apasă continuu pe acest corp [...] nu vom face mari eforturi de imaginație pentru a recunoaște acolo în plus [...] propria noastră esență, esența acestei ființe care, la noi, își atinge scopul, luminat de cunoaștere, dar care [...] merită aici ca și acolo numele de voință, pe unde eu desemnez esența tuturor lucrurilor, fondul tuturor fenomenelor.”⁶

Universalizarea voinței nu permite distingerea de voința de a trăi, fenomenele biologice pierzând specificitatea lor. În manifestările sale cele mai fizice, cele care calculează și pun în ecuații științele care se numesc astăzi „dure“, voința nu este neutră și impasibilă, ci violentă. Totdeauna ea se exercită pe seama a ceea ce găsește în calea ei. Ea rămâne totuși perfect nediferențiată, una și indivizibilă, veșnic egală cu ea însăși în umoarea ei implacabilă. Până în cea mai materială din manifestările sale, atracția către centrul pământului este sursa durerii pentru făpturile vii. Natura se comportă ca și cum este dușmanul corpului nostru. Voința, cu toate că Schopenhauer, ca și ceilalți filosofi ai inconștientului, nu o recunoaște în mod explicit, este o forță inconștientă, dar care acționează cu încăpățânarea voinței conștiente, înverșunată să-și atingă scopul. Acolo unde se va aștepta indiferență și neutralitate, universul exhibă rele ciudate. Natura nu este așadar numai voință pur mecanică și propulsivă, ceea ce ea este totuși în mod exclusiv, ținându-se de litera textelor. Ea se manifestă de asemenea în fiecare din producțiile sale ca și cum ar fi o voință luminată de o inteligență umană,

pentru a face rău sigur. Schopenhauer sfârșește prin a mărturisi, bazându-se pe ilustra autoritate a lui Aristotel, convocat la momentul oportun: „Natura este demoniacă și nu divină.”⁷ Suntem într-o lume care este ontologic rea, prin esență diabolică și a cărei perversitate, pe măsură ce Schopenhauer acumulează exemple ilustrând răutatea ei, nu merge fără vreo drăcie, care va fi socotită premeditată.

Scriitorul austriac Thomas Bernhard, care revendică tributul său către Schopenhauer, a intitulat *Perturbare* una dintre povestirile sale. Această „perturbare”, al cărei termen german ce o desemnează vehiculează o puternică conotație mintală, nu este a doua în raport cu o primă ordine care ar fi fost deranjată de o cauză întâmplătoare⁸. Ea este consubstanțială față de natură și nu perturbă, decât ordinea imaginară inventată de noi pentru a încerca să trăim într-o iluzie confortabilă. Este spiritul însuși al filosofiei schopenhaueriene. Pentru o atare gândire, deși ea ar fi omniprezentă, boala nu există, dacă se înțelege prin aceasta, ca muritorii de rând, o tulburare a sănătății care va fi considerată starea normală. Nu e, chiar la originea vieții, inocență biologică. Nu e păcat originar ce va veni să corupă puritatea morală și fizică din Eden. Schopenhauer reia și radicalizează din ce în ce mai mult, dintr-o ediție a *Lumii* în cealaltă, doctrina creștină a căderii în păcat. Este creația la care, dacă nu se cunoaște sensul acestei noțiuni într-o filosofie atee, simplul fapt de a exista, oricare ar fi regnul căruia îi aparține, este păcatul originar. E greu de închipuit astăzi influența pe care a exercitat-o în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, „nemuritoarea gândire a celui mai mare jefuitor de vise care a trecut pe pământ”, pentru a relua părerea lui Maupassant, unul dintre numeroșii săi discipoli în pesimism⁹.

Schopenhauer este inepuizabil când simte dorința de a evoca nenorocirea universului și a ființelor care îl populează. El și-o închipuie sub forma ei sensibilă și afectivă, așa cum o trăim pentru a muri din cauza ei, în durerea și suferința care sunt soarta noastră comună. Lupta pentru viață, obsedantă în filosofia sa, înainte de a deveni, odată cu Darwin, un mod de explicare a evoluției speciilor, îi servește drept argument pentru a-i lua în derâdere pe filosofii panteiști care, spune el, vor percepe în lume o teofanie perpetuă:

„Dar să aruncăm numai, din acest punct de vedere, o privire asupra lumii, această lume de creaturi veșnic mizerabile, condamnate, pentru a trăi o clipă, să se devoreze unele pe altele, să-și ducă existența în neliniște și nevoie, să îndure adesea chinuri groaznice până în clipa în care ele cad în sfârșit în brațele morții [...]”¹⁰

Sinuciderea ar putea să apară în mod rezonabil ca mijlocul potrivit de a întrerupe „răutatea profundă“ a voinței de a trăi, grăbind cu un gest suveran procesul ineluctabil¹¹. Or Schopenhauer o condamnă cu argumente filosofice, care pot fi socotite ca specioase în însuși interiorul sistemului său filosofic. Sinuciderea va fi încă o dovadă de afirmare a funestei voințe. Dez-nădăjduitul care se sinucide este nemulțumit de condițiile pe care viața i le-a rezervat, ceea ce este foarte evident. El ar vrea viața, insistă Schopenhauer, dar o viață conformă cu dorințele sale, „fără obstacol“ și fără durere. Nu la voința de a trăi va renunța el, spune pe scurt filosoful, ci la viața pe care destinul i-a rezervat-o. Neputincios de a trece peste voința de a trăi, el distruge un corp care este o expresie a ei printre atâtea altele. Suicidul îl suprimă pe individ, acest epifenomen inconsistent, în timp ce specia butășește imperturbabil¹². Or „viața este infailibil și de-a pururi inerentă voinței de a trăi și suferinței în fața vieții“. Concluzia se impune deci: suicidul este un act absurd¹³. Cu atât mai mult cu cât Schopenhauer crede, nu fără oarecare bizarerie, într-o formă de metempsihoză inerentă voinței de a trăi care va putea să împingă răutatea până la a se reîncarna în forme și mai teribile.

Sinuciderea este capodopera Maya. Este un prieten fals. Făcând să dispară conștiința corpului nostru, care nu este decât manifestarea sensibilă a voinței, ea ne smulge unei suferințe despre care Schopenhauer crede că este salutară fiindcă mortifică voința, uitând complet că ea face din viața noastră un coșmar. Suferința găsește greu un statut coerent în axiologia schopenhaueriană. Suicidului care rezultă dintr-un act conștient, deliberat, dar tributar clipei, filosoful îi preferă moartea prin inanție sau mizeria fiziologică, atunci când voința de a trăi este negată cu o asemenea intensitate încât dorința de a întreține corpul său a dispărut. Ajuns la acest înalt grad de înțelepciune, ascetul încetează atunci de a trăi pentru că el a încetat să vrea. Schopenhauer a căutat în rubrica de fapte diverse și în scrierile medicale exemple de aceste sacrificii fără preot, nici călău, temându-se de a găsi acolo urma exaltării religioase ori a superstiției¹⁴.

Se pare că el n-a cunoscut *Heinrich cel Verde*, roman de G. Keller, al cărui erou eponim se lasă să moară de consumpție fiindcă nu și-a realizat, este adevărat, concepția sa ideală de viață, ceea ce putea să treacă drept o motivare impură în ochii lui Schopenhauer¹⁵. *Heinrich cel Verde* ar fi trebuit totuși să fie drag inimii sale. El era efectiv ateu și înțelegea să depășească exigențele morale ale religiilor pozitive. Dar vaga disperare, moda *joy of*

*grief** sunt mai vechi, iar Schopenhauer este și el moștenitorul unei tradiții pe care el o conceptualizează, nu fără unele contradicții câteodată.

Condamnarea suicidului nu merge fără unele contorsiuni când Schopenhauer își arată admirația pentru asceții hinduși care își lasă trupurile drept furaj pentru crocodili, înaintând în apele bântuite de aceștia. Ne străduim să reperăm criteriul care va deosebi acest comportament de gestul deznădăjduitului care atentează la viața sa. Se înțelege greu de asemenea că Schopenhauer poate să pună pe același plan regulile de la Trappé statornicite prin edicte de abatele de Rancé și acest soi de sacrificiu ritual. Căutarea unei unități comune de inspirație a marilor idei religioase devine confuză. Filosoful este aproape totdeauna coerent când tună și fulgeră anateme. Îi e mai greu să găsească un remediu angoaselor pe care el le stârnește, iar logica sistemului său ar fi vrut ca el să renunțe.

Dacă este relativ ușor să studiem modurile de acțiune a bolii în opera lui Schopenhauer, până într-atât se identifică ea cu maleficul nostru instinct de supraviețuire, este mai riscant să răspundem la întrebarea despre „buna folosire a bolilor”. Răspunsul este mai întâi cel al moralei celei mai simple. În mod foarte banal, foarte modest, Schopenhauer, de obicei atât de grijuliu cu geniul său și cu bizareria sa, ne cere stăruitor să încetăm de a fi răi. Persoana rea este omul care „nu se mulțumește să afirme voința de a trăi așa cum se manifestă ea în corpul său”, sub o formă pur și simplu animală, ci încearcă să aservească voința și forțele celuiilalt propriei sale voințe¹⁶. Aceasta este o excelentă definiție a sadismului. Aceasta este, de asemenea, definiția războiului conform lui Clausewitz¹⁷.

Răutatea este boala voinței de a trăi afectată de conștiință. Această boală nu servește la nimic. Nedreptatea în slujba căreia lucrează, încercarea derizorie de a rupe universalitatea suferinței, transferând-o exclusiv asupra celuiilalt, este sortită eșecului. Răutatea își are izvorul în egoismul, în exaltarea funestului *principium individuationis* care ne face să considerăm toate ființele vii ca străini și dușmani. Răutatea adevărată este însușirea particulară a omului. Ea rezultă dintr-un calcul. Cu toate că Schopenhauer nu-i aplică în mod expres această noțiune, ea este o boală mintală grefată pe omul în viață. Canetti îl va face să spună pe unul dintre psihiatrii pe care el îi pune în scenă în *Autodafeu*: „Nebunia este pedeapsa egoismului”¹⁸. Totuși, răutatea este neputincioasă în a liniști voința perversă. Dezvoltând analize

* Farmecul durerii (n.t.).

clasice, dar care vor fi mult mai mult după el, Schopenhauer arată că nemulțumirea produce dorința, veșnic condamnată să se reproducă identic cu ea însăși¹⁹. Nu fără o anumită contradicție, spre care îl conduce opinia sa execrabilă despre oameni, el remarcă totuși incidental că nu există decât durerea celorlalți pentru a stârni în noi o bucurie adevărată. Ea este pentru persoana rea o „sursă veritabilă” de bucurie, afirmă el categoric acolo unde se va aștepta să fie vorba numai de plăcere²⁰. Este adevărat că germanul dispune chiar de un termen special pentru a califica această „bucurie” (*Schadenfreude* *). Vom regăsi această psihologie, corcită cu cinism și cu cruzime la Nietzsche, fără ca acesta să considere totuși oportun să-și recunoască tributul său.

Recunoscând satisfacția momentană pe care o aduce exercițiul cerebral al răutății, Schopenhauer nu se abate totuși o clipă din calea sa. Răutatea nu schimbă natura voinței. Din contră, ea o exasperează. O voință puternică provoacă dureri vii și repetate, până într-acolo încât o suferință intimă se înscrie pe fața celui rău, ne încredințează filosoful care nu se teme, prin urmare, de a se exprima ca preoții pe care nu poate să-i sufere. Dacă suferința este „o voință care nu este mulțumită și care este contrariată”²¹, ar trebui ca persoana rea să fie Dumnezeu pentru a nu fi zdrobită. Răutatea este condusă de o inteligență care se rățăcește. Ea caută remediul acolo unde este răul, în voință. Pe aceasta vrea să o atace intelectul. Inteligența luminată pătrunde esența răului. Ajuns la cea mai înaltă treaptă a cunoașterii de sine, înțeleptul recunoaște adevărul învățaturii din „formula” Upanișadelor, *Tat twam asi*, „Tu ești asta”, adică fiecare exemplar din șirul de „ființe, persoane vii și fără viață”²². El nu se mulțumește să evite răutatea și acționează asupra cauzei sale. Ceea ce se face altuia, își face sie însuși. Călăul și victima sa, lupul și mielul, e totuna. Subiectul și aproapele său se confundă. Schopenhauer dezvoltă o versiune mai radicală din „Ceea ce ție nu-ți place, altuia nu-i face”. El încearcă să nege *principium individuationis*, boala de a exista.

Dacă e să se țină cont de strictețea textului, diferența între înțelept și muritorul de rând este cea care deosebește egoismul inteligent de egoismul stupid. Schopenhauer va recunoaște cu greu, deși el scrie: „A plânge înseamnă deci a-i fi milă de el însuși”²³. Mila, sau mai exact compasiunea, este baza moralei schopenhaueriene. Ea constă în a lua parte la suferințele celorlalți, ca și cum ar fi ale noastre – ceea ce ele sunt în mod efectiv în

* Bucurie răutăcioasă, de necazul altuia (n.t.).

numele unicătăii voinței de a trăi – și poate merge până la sacrificiul propriei persoane dacă permite salvarea multor altora, intruziunea aritmeticii, ca fundament al unui ascetism eroic, neîncetând să surprindă²⁴. Oricum ar fi, vălul Maya se ridică, principiul individualizării este recunoscut ca himeră. Schopenhauer prezintă această compasiune la care el visează sub o formă foarte emotivă, foarte tânguitoare și un pic romantică:

„Toate durerile altora, aceste suferințe pe care el le vede și pe care el poate arareori să le aline, cele de care are cunoștință indirect și cele, chiar în fine, pe care le știe posibile, apasă asupra inimii lui, ca și când ele erau ale sale.”²⁵

Alegerea din melancolie, darul lacrimilor este o favoare pe care Schopenhauer nu este primul care a celebrat-o. Or, obârșia acestui sentiment nu este, la el, nicidecum spontană, ci foarte intelectuală. Doar înțeleptul este capabil de a o simți în toată puritatea sa, deoarece el a înțeles necesitatea care scapă majorității oamenilor. Numai el s-a detașat de iluzie pentru a accede la lucrul în sine și a pătrunde esența voinței de a trăi. Cunoașterea de către înțelept nu este cu totul dezinteresată. Ea este un „calmant”, un remediu împotriva durerii provocate de o boală incurabilă²⁶. Această morfină nu este liberă la vânzare. Maladia este universală, dar morala destinată să-i combată efectele nu este universalizabilă. Ea este rezervată unei elite. Mulțimea, pe care Schopenhauer o disprețuiește în mod suveran, este incapabilă de a o înțelege și de a o practica. Mântuirea umanității, scop final al filosofiei schopenhaueriene apare de atunci ca o întreprindere imposibilă. În comparație, religia păstrează atracții incomparabile, Freud nu se îndoiește de ele și se neliștește²⁷.

Compasiunea, care se poate simți fără a fi studiat filosofia lui Schopenhauer, deși acesta pare să se îndoiască, nu obține decât succese provizorii în lupta împotriva voinței de a trăi. Ea nu este decât o propedeutică pentru înțeleptul care nu se îndoiește că el trebuie să se retragă din „cercul” vieții. Radicalizând refuzul lumii, din virtuos el devine ascetic. Este uzual în expunerea filosofiei lui Schopenhauer de a prezenta mila și altruismul ca un mijloc de a scăpa de răutatea voinței de a trăi, ascetismul fiind o alta și contemplarea estetică cea de-a treia. Or Schopenhauer nu situează aceste trei remedii pe același plan. Înțelepciunea sfântului este infinit superioară omeniei totuși exemplare a omului care și-a învins răutatea. Dacă acesta a șters simptomul, el a lăsat să subziste cauza care lucrează neobosit pentru a produce din nou aceleași efecte. Între virtute și ascetism se produce un

progres decisiv, care este și o veritabilă răsturnare de valori tradițional profesate de ateism. Noi atingem treapta superioară a umanității făcând experiența intimă a „dezgustului împotriva esenței voinței de a trăi”²⁸. Formulele filosofului ateu amintesc efuziunile misticilor. În *Dincolo de bine și de rău* și *Genealogia moralei*, Nietzsche confunda într-un același spirit pe Schopenhauer și creștinismul, cu excelente argumente pentru a justifica imprecăția lui globală. Dar această filosofie sau această biologie a corpului strălucind de vitalitate nu este decât o negare radicală, aproape gramaticală a apologiei corpului bolnav și martirizat pe care el o impută fără deosebire celor doi mari inamici ai săi. Este o răsturnare insolentă și provocatoare dar care, succedându-se unei alteia, ne readuce la punctul de plecare într-o jubilară paroxistică, este adevărat, nouă, deși nu este străină de mișcarea contemporană a științelor și, mai ales, de prestigiul în creștere al fiziologiei. Nietzsche nu o contestă, dimpotrivă²⁹.

Din contră, Schopenhauer respinge voința de a trăi în înfățișarea sa imediat sensibilă, care este corpul. Castitatea este așadar prima regulă a ascetismului său. Ea neagă voința de a trăi. Ea este deci negarea animalității. Abia acum, specia umană dispare și lumea împreună cu ea, căci ea nu este obiect dacă nu mai este subiect. Nu putem să nu constatăm o oarecare slăbiciune în deducția schopenhaueriană. Filosoful a avut grijă să ne anunțe că voința de a trăi se prelungește dincolo de viața limitată a individului. Ea nu va putea deci să se șteargă în virtutea anihilării problematice a sursei sale de care este capabil doar subiectul cunoscător. Or suferința care îi este inerentă este soarta oricărei creații, manifestarea sa fiind doar mai puțin vie la speciile inferioare. Un pasaj din *Veda*, citat cu o anumită emfază de Schopenhauer, îl atestă, dacă mai e nevoie: „Așa cum în această lume copiii flămânzi se îmbulzesc în jurul mamei lor, tot așa toate ființele așteaptă jertfa sfântă.”³⁰ Transmiterea către restul naturii a unei resemnări dobândite de un subiect ajuns la cea mai înaltă culme a cunoașterii este un mister.

O altă exigență a ascetismului este sărăcia care, precum în mistica dominicană și mistica franciscană, nu este numai privare de bunuri de pe acest pământ, ci mai ales lipsă, renunțare la orice apetență, neant al sufletului. Când el l-a înțeles, subiectul este împotriva dorințelor sale cu înverșunare, „le calcă în picioare dinadins, se silește să nu facă nimic din ceea ce îi va plăcea și să facă tot ceea ce îi displace, nu așteaptă de la asta decât un singur rezultat, de a contribui la mortificarea voinței”³¹. Schopenhauer nu inventează. El nu este aici decât un moștenitor, în fond, nu foarte original. Exemplele acestui

fel tânguitor pe care nu putem să nu-l considerăm masochist, patologic, nu lipsesc la Tauler și chiar mai mult la Suso. La capătul acestei mortificări vine moartea, salvarea „mult timp dorită”, abstinența, emacierea și pedepsirile îndeplinindu-și sarcina.

Castitate și sărăcie sunt dorințe monahale. Obediența nu este o problemă prea mult tratată de Schopenhauer. Ea nu stă în firea sa, mai curând posacă. Dar toate afirmațiile egoului îi sunt odioase, cel puțin teoreticește. El denunță într-un mod inspirat toate manifestările concupiscentei, pofta trupului, pasiunea banilor sau dorința de putere, ca și cum el era moștenitor mai credincios al Sfântului Augustin decât fusese Luther. Mortificarea voinței pe care el o preamărește „a fost viața însăși, viața de invidiat a atâtor sfinți, a atâtor suflete frumoase care s-au găsit printre creștini și încă mai mult, printre hinduși, budiști, credincioși din celelalte religii”³². Visând la preotul ascetic și, fără îndoială, la vechiul său „educator” în pesimism, Nietzsche va mărturisi public, înțelepciunea de pe urmă sau schimbare bruscă a retoricii, că este preferabil să vrei neantul decât să nu vrei, fiindcă viața persistă printr-un șiretlic în această voință aparent distructivă³³. Dar Schopenhauer nu se contrazice, pronunțând un elogiu al morții, pusă ca rezultat suprem și salvare, atunci când ne revelă un adevăr dezabuzat în care învățătura misticii hinduse se confundă cu o tematică scumpă literaturii baroce? „Naștere, moarte, aceste cuvinte nu au sens decât în relație cu voința, în relație cu viața.”³⁴ Logica operei implică faptul că se poate trișa cu voința de a trăi, dar că aceasta din urmă este cea care câștigă partida pe seama noastră. Schopenhauer nu se hotărăște aici în mod sincer. Mărturisirea neputinței noastre va fi mai explicită la Freud. Voința de a trăi este o voință de a muri. Antinomiile sunt înlăturate. Jucătorul, cel jucat și jucăria nu sunt mai mult decât unul, într-un „dincolo de principiul plăcerii”, într-o întoarcere nostalgică în neantul originar în care, în sfârșit, se înlătură toate tensiunile dureroase³⁵.

O ambiguitate asemănătoare îi este proprie stăpânirii tehnice a suferinței. Ascetismul schopenhauerian ordonă o exacerbare meticuloasă și aproape savantă a acesteia, a cărei exaltare însăși duce la punctul său culminant, anihilarea prin slăbirea voinței de a trăi. Suferința sau boala este instrumentul propriei sale negări într-o inversare dialectică și existențială. S-ar putea spune, de asemenea, că ea se epuizează ca satisfacția libertinului de a fi servit prea mult. Din punct de vedere medical, Schopenhauer în mod sigur nu greșește. Dar nu asta îl interesează pe el. O apoteogmă a Magistrului Eckhart îl ajută să descopere idealul său: „Bidiviul cel mai rapid care vă conduce la perfecțiune

este suferința.³⁶ Există deci la misticul dominican un dincolo de suferință, perfecțiunea, adică *deiformitatea*, atât de clar revendicată încât ea îi va aduce acuzația de erezie. Nimic din așa ceva la Schopenhauer. Sfârșitul suferinței nu este transfigurarea sa, ci dispariția sa, anestezia sa definitivă prin efectul unei exacerbări conduse metodic. Ateismul lui Schopenhauer îi interzice „buna folosire“ pascaliană a maladiei. Ambiguitatea se dublează atunci când Schopenhauer ne dă cu prisosință sfaturile sale nu pentru a martiriza corpul, ci pentru a pune suferința în paranteze, grație contemplării estetice, care are același dușman ca altruismul și ascetismul, dar îl abordează în mod mai puțin agonal. I se întâmplă acesteia să atingă „tăcerea momentană a voinței“. Adjectivul nu ne permite marea consolare și Schopenhauer nu încearcă să ne încante să credem contrariul³⁷.

Lui Schopenhauer îi lipsește soluția convingătoare. Omul vrea într-adevăr să accepte să sufere, crede Nietzsche, cu condiția de a ști pentru ce³⁸. Singurul sens pe care Schopenhauer îl recunoaște suferinței este de a se nega pe sine însăși. Dar, în comparație cu milioanele de ani ai renașterilor noastre, despre care autorul *Lumii* amintește implacabila duritate, scepticul va socoti pauza la fel de înșelătoare ca clipirea de gene a unei curtezane³⁹. Schopenhauer ne închide într-o voință de a trăi care, prin definiție, nu cunoaște sfârșit. Cu neputință, el ne propune atunci o lovitură de forță filosofică, spărgând sistemul.

Grație voinței, înțeasă de acum înainte în accepția ei clasică, „firea“, pe care filosoful nu o definește – înțelegem firea noastră – e făcută inoperantă. „Cunoașterea“ este agentul metamorfozei, calificată de Schopenhauer drept „conversiune“. „Bătrânul filosofem al liberului arbitru“, la timp recuperat de gânditorul disperat, sfârșește prin a se confunda, fără ca acesta să facă un mister, cu dogma religioasă a milei eficace. Pentru a se smulge din mijlocul voinței de a trăi și a ne conduce în neant, Schopenhauer ne plimbă de la filosofia hindusă la Malebranche*, trecând pe la magistrul Eckhart. În mod expres, sfântul devine un model de care el nu se consideră demn. Autorul recurge la toate practicile unei filosofii de „ca și cum“, dar și, pentru a scăpa de lumea din care l-a gonit pe Dumnezeu în mod nesăbuit, la noțiuni ale misticii slăvind-l pe Dumnezeu.

Atotputernicia legii cauzalității este contestată la el în ciuda asigurărilor date din belșug de o filosofie neînduplecată. „Fir de praf care

* Oratorian și metafizician francez, născut la Paris (1638–1715) (n.t.).

zboară ici și colo în soare“ sau „actul cel mai gândit de om“, ea nu tolerează digresiunea. Dar Schopenhauer se răzvrătește împotriva cruntei Ananké a cărei înțelepciune goetheeană ne învață arta dureroasă a mulțumirii. Până într-acolo încât el decide să se lipsească de ea, de-a face ca și cum tot acest lucru nu ar exista. Dacă „orice ființă de pe acest pământ“ este supusă legilor implacabile ale fenomenelor, este de asemenea o „voință absolut liberă“. Libertatea transcendentă și necesitatea empirică sunt chemate să coexiste. Omul este liber în *esse*, supus necesității în *operari*. În lipsă de a fi convingătoare, soluția este ingenioasă. Kant restaura libertatea pentru ca morala să fie posibilă. Schopenhauer nu suportă absurditatea existenței pe care el a construit-o bucată cu bucată. El este incapabil de a trăi cu filosofia sa.

De asemenea o răstoarnă, după ce și-a mărturisit admirația în fața perfecțiunii universului: „Toate aceste considerații ne îndeamnă să recunoaștem o finalitate și o perfecțiune, așa precum voința stăpână cea mai liberă, condusă de inteligența cea mai pătrunzătoare și judecata cea mai sagace, singură poate să le realizeze.“ Se poate scrie astfel și a-l urî pe Leibniz? Desigur, Schopenhauer nu ne informează decât despre o teleologie naturală, dar aceasta are puțină importanță în economia sistemului său dacă natura operează față de imaginea lui Dumnezeu cu religii pozitive. Ultimul răspuns al lui Schopenhauer este pur și simplu existențial și contradictoriu. Perfecțiunile și frumusețile universului sunt „condiții *sine quibus non*“, care nu aduc fericirea ființelor care îl populează. Schopenhauer ar fi fost în armonie cu el însuși dacă se mulțumea să-i recunoască frumusețea diavolului, dar el îi atribuisese attribute propriu-zis divine. Un raționament al lui Schopenhauer, cel pe care el îl dezvoltă cu cea mai mare insistență, ne spune oribilul adevăr, un altul, la sfârșit de traseu, ne ajută să-l suportăm.

Este adevărat că nu avem de ales. „Mitul“ păcatului original și ereditar ne aduce – întreaga deosebire față de hinduismul nivelat – explicația și justificarea tuturor relelor noastre. Existența este „pedeapsă“, „ispășire“. Suferința și boala sunt dovada tangibilă a greșelii noastre: „Orice mare durere, fizică sau morală, exprimă ceea ce noi merităm: căci ea nu ar putea să ne atingă dacă noi nu o merităm.“ Este consolarea lui Iov sau expedientul filosofului.

Dacă gânditorii au susținut, cu imaginea satirului Silenus, că este o mare nenorocire de a te fi născut, Schopenhauer crede că este o greșeală. Boala și suferința reprezintă una din fețele nenorocirii, de care noi nu ne vom vindeca, fiindcă ne naștem din nou cu ele. Nu scăpăm de ele. Schopenhauer se întrece pe sine în pesimism când încearcă să ne consoleze.

NOTE

1. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, p.140 sq. Prima ediție *Die Welt als Wille und Vorstellung* este din 1818. Traducerea franceză cuprinde „suplimentele“ din 1859.
2. Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, dtv Klassik, München, 1991, p.199 sq. 280 și *passim* în ceea ce privește experiența suferinței și a bolii. Opera este scrisă în 1785–1790.
3. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p.141.
4. *Ibid.*, p.159.
5. Semnalăm printre publicațiile recente asupra filosofiei lui Schopenhauer, Alexis Philonenko, *Schopenhauer, une philosophie de la tragédie*, Paris, Vrin, 1980; Pierre Sipriot (Dir.), *Schopenhauer et la Force du pessimisme*, Éditions du Rocher, Monaco, 1988; Rudiger Safranski, *Schopenhauer et les Années folles de la philosophie*, PUF, 1990; *Schopenhauer* (dir. Jean Lefranc), Éditions de l'Herne, 1997.
6. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p.161 sq.
7. *Ibid.*, p.1076.
8. Thomas Bernhard, *Perturbation*, Paris, Gallimard, 1970 (ed. germană *Verstörung*, Frankfurt-am-Main, 1967).
9. Guy de Maupassant, „Auprès d'un mort“, în *Boule de suif*, Paris, Gallimard, 1973, p. 237. Cf. René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, Presses Universitaires de Lyon, 1979; Anne Henry, *Schopenhauer et la Création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1989.
10. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p.1075 sq.
11. *Ibid.*, p. 496.
12. *Ibid.*, p. 499.
13. *Ibid.*, p. 500.
14. *Ibid.*, p. 502 sq.
15. Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, 1855 (prima versiune).

16. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op.cit., p. 393.
17. Carl von Clausewitz, „Vom Kriege“ în Carl von Clausewitz, Helmuth von Moltke, *Kriegstheorie und Kriegsgeschichte*, Ed. Reinhard Stumpf, Frankfurt-am-Main, 1993.
18. Elias Canetti, *Die Blendung*, Frankfurt-am-Main, 1963, p. 429. Traducerea prin „Orbirea“ ar fi mai fidelă.
19. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 396 sq.
20. *Ibid.*, p. 458.
21. *Ibid.*, p. 457.
22. *Ibid.*, p. 447, p. 471.
23. *Ibid.*, p. 474.
24. *Ibid.*, p. 476.
25. *Ibid.* Cf. Maryvonne Perrot, „L'Homme et l'Autre chez Schopenhauer“, în *L'Homme et l'Autre* (Dir. Jean-Marie Paul), Presses Universitaires de Nancy, 1990, pp. 153–160.
26. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 477.
27. Cf. *Die Zukunft einer Illusion* (1927) și *Das Unbehagen in der Kultur* (1929).
28. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 478.
29. Nietzsche, *Werke*, Ed. Schlechta, München, 1960, *Zur Genealogie der Moral*, 2.8d., p.797 sq. Cf. Jean-Marie Paul „Schopenhauer éducateur de Nietzsche ou du bon usage du pessimisme“, în *Le Pessimisme, idée féconde, idée dangereuse* (Dir. J.-M. Paul), Presses Universitaires de Nancy, 1992, pp. 133–148.
30. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 478.
31. *Ibid.*, p. 480.
32. *Ibid.*, p. 481.
33. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., p. 900.
34. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 350.
35. Schopenhauer anticipează speculația freudiană inaugurată de *Dincolo de principiul plăcerii* (Jenseits des Lustprinzips) în 1919.

36. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1406. S-ar putea evoca aici Rugăciune pentru a-L întreba pe Dumnezeu care este buna folosire a bolilor de Păcal, despre care îi plăcea lui Péguy să-și amintească.

37. Ibid., p. 457.

38. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., p. 899.

39. Ibid., p. 461.

HECTOR BERLIOZ ȘI MELANCOLIA SAU ESTETICA PATOLOGICULUI

PHILIPPE WALTER *

A recunoaște în *mal du siècle* romantic una dintre formele culturale luate de melancolie, altfel spus melancolia saturniană care parcurge toată tradiția occidentală, nu mai este astăzi o mare noutate¹. Este totuși ocazia de a reflecta la marile probleme ale esteticii romantice, în special în domeniul literar și muzical². Cu atât mai mult cu cât se poate pune această întrebare prealabilă: romantismul francez nu a fost, cel puțin în parte, o estetică muzicală (de origine germanică) transpusă în literatură? Dacă urmărim această ipoteză, importanța operei lui Berlioz nu poate scăpa analizei, căci la el circumstanțele creației muzicale sunt totdeauna strâns, legate de creația literară³. Pe de altă parte, legătura melancoliei și a muzicii romantice (nu numai din punct de vedere al umoarei, ci și din punct de vedere al mobilelor profunde ale creației) este reală. Berlioz reprezintă o frumoasă ilustrare a termenului *melancolie*: el însuși se definește ca un melancolic⁴ și face din melancolia sa pretextul, chiar tema creației sale muzicale⁵.

PORTRET AL MUZICIANULUI, PRECUM COPIL AL LUI SATURN

În *Memoriile* sale, Berlioz consacră mai multe pagini spleen-ului. Autoportretul romantic pe care îl încearcă nu putea să facă abstracție de simptomele recunoscute ale unei tradiții care face din orice copil al secolului

* Universitatea Stendhal Grenoble II.

un melancolic distins⁶. Capitolul XL al *Memoriilor* conține o descriere precisă a bolii despre care declară că suferă compozitorul:

„A fost către perioada vieții mele academice că am simțit iar neajunsurile unei boli crunte (morală, nervoasă, imaginară, tot ce vrei), pe care o voi numi boala singurătății.“⁷

Maladie imaginară sau maladie a imaginarului (literatură inclusiv), melancolia saturniană este calificată în veacul al XVII-lea, în forma sa proprie melancolicilor⁸. Evocând spleenul, Berlioz folosește evident termeni medicali. Această etiologie este conformă cu o lungă tradiție care își are obârșia în medicina antică și medievală. Așa se face că spleenul este caracterizat drept „boală cruntă“, drept „boală a singurătății“ sau drept „indispoziție a sufletului“ (v.1, p. 251). El vorbește altundeva de a sa „melancolie, ca să spunem așa maladvă“, evocând o „evaporare a inimii, a simțurilor, a creierului, a fluidului nervos“ (v.1, p. 253)⁹.

Termenul care organizează cel mai bine constelația lexicală a melancoliei berlioziene este cel de *plictiseală*. El figurează deja cu înțelesul său hiperbolic în poezia lui Charles d'Orléans și cea a lui Joachim du Bellay pentru a desemna starea de întristare a personajului saturnian asupra căruia apasă fatalitatea unei umori rele. *Plictiseala* nu este această vagă tristețe sau tristețea profundă care îl apasă pe cel inactiv. Este faptul de a se detesta pe el însuși (din punct de vedere etimologic, *in odio esse*, „a fi în ura de el însuși“), ceea ce conduce în a face viața insuportabilă. Acest refuz al realității are ca rezultat o fugă în imaginar și în fantasm, *Simfonia fantastică* și *Lelio* vor fi exemplarul pus în scenă.

Descrierea simptomelor melancoliei berlioziene nu lasă nici o ezitare posibilă în ceea ce privește natura reală a bolii. Interacțiunea fizicului și fiziologicului este o constantă în tradiția melancoliei. De exemplu, spleenul de care suferă muzicianul este descris ca o stare de indiferență:

„Nu e spleenul, dar îl aduce mai târziu: este efervescența, evaporarea inimii, a simțurilor, a creierului, a fluidului nervos. Spleenul este înghețarea tuturor acestora, este blocul de gheață.“ (v.1, p. 253)

Conform unei tradiții venite din medicina astrologică a Evului Mediu, indiferența este într-adevăr o caracteristică saturniană. Saturn este cea mai îndepărtată dintre planete. Este cea mai îndepărtată de soare¹⁰. Răceala ei este proverbială. Astrologic, este asociată cu două semne invernale: al Capricornului

și al Vărsătorului (Saturn posedă „domiciliul“ său astrologic în cele două semne). Nu este deci uimitor să se vadă sistematic răceala ce caracterizează melancolia saturniană. Berlioz revine asupra acestei caracteristici:

„*Adagio-urile* câtorva dintre sonatele lui Beethoven și *Ifigenia în Taurida* de Gluck aparțin în întregime spleenului și îl provoacă; e frig acolo înăuntru, aerul este sumbru, cerul întunecat de nori, vântul din Nord geme acolo înăbușit.“ (v.1, p. 253)

La această evocare a melancolicului vânt din Nord se asociază evident părerea Doamnei de Staël asupra melancoliei orientalilor opusă celei a popoarelor nordice:

„Melancolia popoarelor din Nord este cea care inspiră suferințele sufletului, golul pe care sensibilitatea face să-l găsească în existență și reveria care plimbă fără încetare gândirea de la oboseala vieții la necunoscutul morții.“¹¹

Doi termeni se găsesc pe de altă parte cu insistență sub pana compozitorului pentru a caracteriza spleenul; sunt noțiunile de scăpare și de izolare. Ele corespund exact mitologiei saturniene. Conform mitologiei, Saturn este acel zeu detronat și solitar, victimă a unui funest exil¹². Această stare de singurătate este constitutivă temperamentului saturnian căruia îi plac atitudinile contemplative, retragerea în sine, mutismul, precum și dificultatea de a comunica cu ceilalți. Totuși, melancolicul nu se simte numai ca depărtat de ceilalți; el este fundamental depărtat de el însuși, incapabil de a se înțelege și a se analiza (exceptând prin imaginarul muzical sau literar), veșnic înstrăinat¹³.

Deci, melancolia nu este o simplă stare psihologică. Ea posedă totdeauna efecte fiziologice. Ea nu este doar o simplă trăire afectivă. Ea ascultă de o veritabilă mecanică fiziologică:

„Cam așa este când această idee de izolare și acest sentiment al absenței vin să mă cuprindă. Golul se face în jurul pieptului meu care palpită și pare atunci că inima mea, sub aspirația unei forțe irezistibile, se evaporă și tinde să se desfacă prin expansiune. Apoi, pielea de pe tot corpul meu devine dureroasă și fierbinte; roșesc din creștet până în tălpi. Sunt tentat să strig, să-i chem în ajutorul meu pe prietenii mei, pe cei indiferenți chiar, pentru a mă consola, pentru a mă păzi, a mă apăra, a mă împiedica să fiu distrus, pentru a păstra viața mea care se duce în cele patru puncte cardinale.“ (v.1, pp. 252–253)

Explicarea melancoliei prin fluidele corporale datează din secolul al XVII-lea. În secolul al XVIII-lea, Pierre Hunauld o reia în *Dizertație asupra*

vaporilor și a pierderilor de sânge (1756), mult timp la modă în mediile cultivate. Se regăsește la Berlioz. O comparație fizică descrie chiar la el natura pneumatică a „vaporilor” melancoliei. Berlioz evocă o mașină pneumatică ce creează vidul într-un clopot de sticlă, acoperind complet un pahar de apă și un pahar de acid sulfuric, apoi, în urma evaporării celor două lichide, ea sfârșește prin a produce un „bloc de gheață”, rezultat al acestei alchimii. Prin această explicație complicată se regăsește ideea răcelii asociată cu melancolia saturniană, dar și întreaga mecanică a suflului care, din Antichitate, fundează teoria fiziologică a melancoliei¹⁴.

ETIOLOGIA DORINTEI CREATOARE

Capitolul din *Memorii* dedicat spleen-ului poate fi înțeles ca o simplă variație biografică în stilul romantic. Este un gaj dat modei. Dar este și o veritabilă analiză etiologică ce luminează câteva aspecte esențiale ale esteticii muzicale a lui Berlioz. Într-adevăr, deși pretinde a povesti un episod din adolescența sa, Berlioz accede în realitate la rădăcinile afective ale primelor sale emoții muzicale. În spatele acestei scenografii mentale se simt câteva stereotipuri ale artei sale muzicale.

Geneza spleenului său este legată de o amintire din adolescență. Într-o zi de mai, în timp ce stă pe o pajiște, gata de a citi un roman de Montjoie intitulat *Manuscris găsit pe muntele Pausilippe*, tânărul Hector aude „cântecele dulci și triste” care însoțesc o procesiune de rugăciuni parcurgând câmpul. Ecoul acestei „melancolice psalmodii” provoacă în el o stare pe care o califică el însuși drept poetică și care se scaldă în dulcele miros de primăvară. O exaltare înăbușită se naște în el rezonând cu universul romanului pe care tocmai îl citea:

„În spatele acestor Alpi, Italia, Neapole, Pausilippe... personajele din romanul meu... pasiuni arzătoare... oarecare fericire insondabilă... secret... să mergem, să mergem, aripi!... să devorăm spațiul! trebuie să vedem, trebuie să admirăm!... Trebuie dragoste, entuziasm, îmbrățișări înflăcărâte, trebuie marea viață!... dar eu nu sunt decât un corp greoi ținut la pământ!” (v.1, p. 252)

Atunci se declanșează o criză convulsivă de melancolie pentru că și-a dat seama de izolarea și de incapacitatea sa de a-și trăi himera¹⁵:

„Și accesul se declanșă în toată puterea sa, și am suferit îngrozitor, și mă culcam la pământ gemând, întinzând brațele mele dureroase, smulgând

convulsiv pumni de iarbă și de nevinovate părăluțe care deschideau în zadar ochii lor mari uimiți, luptând împotriva oribilei izolări.“ (v.1, p. 252)

Criza patologică ce îl înăbușă pe adolescent asociază o amintire muzicală (cântecele de rugăciuni) cu sugestii literare născute din lecturile sale, precum și cu un sentiment profund al naturii. Toate aceste imagini se confundă în virtutea unei corespondențe afective secrete care va putea, mai târziu, să anime marile opere ale maturității. Nostalgia este deci modul privilegiat al melancoliei lui Berlioz. Toată emoția sa creatoare pare să meargă spre această intuiție originară din adolescență, adunând natura, psalmodia și încântarea literară asupra genului nostalgiei. În cursul celei de-a doua călătorii a sa în Germania, în prima scrisoare către Humbert Ferrand, compozitorul revine asupra acestei experiențe a melancoliei atât de favorabile, după el, creației muzicale:

„Vă amintiți dumneavoastră de melancoliile dezolante de care am fost afectați în adolescența noastră, a doua zi după balurile și petrecerile la care am asistat noi? O oarecaré indispoziție a sufletului, o suferință vagă a inimii, o tristețe fără obiect, regrete fără motiv, aspirații arzătoare spre necunoscut, o neliniște inexprimabilă a ființei întregi.“ (v.2, p.184)

În sentimentul unei pierderi, al unui doliu, va spune Freud, se mișcă dorința de creație, deoarece melancolia participă cu experiența creatoare intimă, întreținând o emoție propice imaginarului muzical. Emoția creatorului poate atunci să se reunească direct cu cea a auditorului:

„Adagio-urile din simfoniile lui Beethoven, anumite scene din *Alcesta* și *Armida* de Gluck [...] fac să se nască, la fel, destul de violente accese ale aceleiași suferințe (spleenul); dar aceste capodopere poartă cu ele antidotul lor; ele fac să se reverse lacrimile și omul se alină.“ (v.1, p. 253)

Așa se manifestă puterea unică a muzicii. Ea știe a te face bolnav și melancolic, dar ea stârnește și o reacție nervoasă cu valoare terapeutică ce exorcizează melancolia din care ea porcede.

Diptycul constituit din *Simfonia fantastică*, op.14 (datând din 1830) și *Lélio sau reîntoarcerea la viață* ilustrează acest paradox al unei maladii (spleenul), care exprimat muzical exorcizează simptomele sale. Aceste două opere nu se pot înțelege din punct de vedere literar și muzical decât prin prisma melancoliei romantice ¹⁶. Mărturia *Memoriilor* (scrise între 1848-1865) vine să confirme acest portret saturnian al artistului Lélio-Berlioz ¹⁷, rezumat în formula lui Lélio însuși: „A trăi, pentru mine, înseamnă a suferi.“

Un tânăr muzician, văr imaginar al lui René și al lui Werther, vrea să acceadă în paradisuri artificiale. Înghite opium, dar nu moare. Din contră, el

sucombă într-un „somn letargic” care nu face decât să adâncească o boală născută dintr-o umoare stricată. Totuși, muzica sa, născută din halucinația malativă, este remediul dipticului compus prin *Simfonia Fantastică* și prin *Lélio*. Berlioz a avut într-adevăr grijă să însoțească audiția muzicii sale cu un text de prezentare care dă iluzia unei „muzici cu program”. Text sau pretext, această literatură paramuzicală înscrie bine opera într-un context de maladie melancolică. Dar, în mod paradoxal, opera muzicală este în același timp expresia spleenului și mijlocul de a-l exorciza. Căci trebuie într-adevăr să se stabilească din nou o legătură în profunzime între cele două lucrări. *Simfonia fantastică* exprimă criza și o radicalizează. *Lélio* o rezolvă. Titlul integral al acestei lucrări este într-adevăr „reîntoarcerea la viață”, adică, vindecarea bolnavului prin folosirea rațională a maladiei sale.

Partitură neverosimilă, veritabil „happening” futurist” după Claude Baillif, *Lélio* este ca un punct de incandescență a muzicii romantice franceze. Berlioz este, în același timp, scriitorul, actorul și compozitorul. El însuși își califică opera „mélologue” termen preluat de la Thomas Moore. Se regăsește aici toată nemăsura compozitorului (pasaj melodic eminent al melancoliei), disperarea sa complezentă, umorul său negru (ca tristețea melancolică a cărei victimă este) și neverosimilele lovituri de geniu. Povestea lui Lélio este cea a unei dificile smulgeri din letargia melancolică evocată în *Simfonia fantastică*. Momentul esențial este cel în care Lélio strigă:

„Moartea nu mă vrea [...]. M-am aruncat în brațele ei, ea mă respinge cu indiferență. Să trăim așadar, și arta sublimă căreia îi datorez rarele străfulgerări de fericire care au scripit asupra sumbrei mele existențe să mă consoleze și să mă călăuzească în pustiul trist care-mi rămâne să-l străbat. O! Muzică! stăpână credincioasă și pură [...], mă încredințez ție.”

Așadar, după ce a fost modul privilegiat de expresie a subiectului melancolic, muzica devine singurul mijloc de a trece peste durerea de a trăi și de a găsi fericirea. Toată opera lui Berlioz meditează asupra acestui paradox.

O MUZICĂ PATETICĂ ȘI PATOGENĂ

Maladie a artiștilor și a poeților, dar înainte de toate maladie a geniului, melancolia lui Berlioz nu este decât pretextul literar al unei muzici cu

* Eveniment (n.t.).

program. Ea este, mai întâi și înainte de toate, pledoaria pentru o estetică a patologicului. Este vorba efectiv de a instaura o muzică a vertijului emoțional în care cultul senzaționalului și al extraordinarului va veni să stimuleze nervii auditorului.

La 5 decembrie 1837, Alfred de Vigny notează în *Jurnalul* său:

„În această dimineață, mesa funebră a lui Berlioz pentru înmormântarea generalului Damrémont. Aspectul bisericii era foarte frumos; în fund, sub cupolă, trei raze lungi de lumină cădeau pe catafalcul pregătit și făceau să strălucească lustrele de cristal cu o singură lumină. [...] Muzica era frumoasă și bizară, sălbatică, convulsivă și dureroasă.“

Aceste însemnări se referă la prima audiție a *Recviem*-ului în biserica Saint-Louis des Invalides. Compozitorul are treizeci și patru de ani. El beneficiază de o reputație excepțională.

Les Jeunes-France* au aclamat *Harold în Italia*. *Recviemul* confirmă gloria sa în plină creștere. Berlioz mărturisește el însuși cu emfaza lui obișnuită:

„Textul *Recviem*-ului era pentru mine o pradă de multă vreme râvnită asupra căreia m-am aruncat cu un soi de furie. Capu-mi părea gata să se spargă sub efortul gândirii mele clocotitoare.“ (v.2, pp. 6-7)

Totul aici denunță paroxismul exaltării, entuziasmul maniac și febra. Totuși, în spatele clișeului romantic al compozitorului zbârlit se observă că expresiile folosite de compozitor („furie“, „gândire clocotitoare“) amintesc o întreagă mitologie a inspirației poetice bine cunoscută din Antichitate și atribuită exact bolilor tristeții melancolice. Furia creatoare purcede dintr-o stare de posedare care amintește pe cea a sibilelor antice. Inspirația adevărată nu va putea releva decât entuziasmul. Artistul este posedat de puteri de inspirație superioare care îi distilează geniul. Estetica operei sale își extrage efectul ei tulburător dintr-o mișcare patologică a sufletului care stimulează și corpul. Impresia produsă asupra spectatorilor a fost la înălțimea dezlănțuirii compozitorului:

„Preotul de la Invalides a plâns la altar. Un sfert de ceas după ceremonie mă îmbrățișa în sacristie, izbucnind în lacrimi; în momentul Judecății de Apoi, spaima produsă de cele cinci orchestre și cele opt perechi de timpane acompaniind *Tuba mirum* nu se poate descrie: o coristă a făcut un atac de nervi. Într-adevăr, era de o oribilă grandoare.“

* Tinerimea Franceză (n.t.).

Valoarea muzicii se măsoară după efectul ei patogen. Criza de nervi a unei coriste îi confirmă compozitorului aprecierea pozitivă pe care o face asupra operei sale. Oximoronul („oribilă grandoare“) reprezintă imaginea excitației care îl înăbușă.

În momentul celei de-a doua execuții a *Misei solemne* în 1827, Berlioz dirijează el însuși orchestra, pentru prima dată în public. În cursul execuției Judecății de Apoi, el este cuprins de o emoție maladivă:

„Am fost cuprins de un tremur convulsiv pe care am avut puterea să-l stăpânesc până la sfârșitul acestei bucăți, dar care m-a silit să mă așez și să las să se odihnească orchestra mea timp de câteva minute; nu mai puteam să stau în picioare și mă temeam ca bagheta să nu-mi scape din mâini.“¹⁸

Acțiunea fiziologică a muzicii care îl face pe om melancolic până la tetanizare (epilepsia este cea mai însemnată boală melancolică pentru antici) nu este numai o dovadă a calității muzicale intrinseci. Este și dovada geniului compozitorului. Melancolia este semnul prin excelență al geniului. Există la Berlioz, ca și la o mare parte a artiștilor romantici, convingerea conform căreia creatorul de geniu nu poate fi decât melancolic, că el își are obârșia într-o patologie umorală de mult timp recunoscută ca privilegiul oamenilor de geniu și rezumată în celebra propoziție din *Probleme XXXX*: „De ce toți oamenii care s-au ilustrat în filosofie, în politică, în poezie, în arte, erau colerici, și colerici până într-atât încât sufereau de boli care vin din tristețea melancolică?“

Deci, caracteristica unei bune interpretări muzicale constă în a provoca o veritabilă contagiune patologică, de-a face ca auditorul să participe la aceeași transă ca și cea care a condus la compunerea operei. Astfel, muzicianul și auditorul vor fi în comuniune în același elan maladiv.

Noua estetică muzicală predicată de Berlioz presupune explorarea acestor zone de emoție, la limitele nebuniei, cizelarea efectelor sonore apte să acționeze asupra sistemului nervos al auditorului. Această mobilizare de efecte acustice presupune folosirea de procedee proprii limbajului muzical. Exploatarea resurselor instrumentației va aduce o substanță sonoră susceptibilă de a acționa în mod afectiv asupra auditorului. În tratatul său de instrumentație, Berlioz trece în revistă toate timbrele instrumentelor și propune o clasificare de folosire a lor. El evocă, de exemplu, pentru fluier „efecte reci, amenințătoare“, precum și „melancolicele accente de furie neclintită al căror ingenios inventator a fost Weber“¹⁹. El remarcă altundeva caracterul „melancolic și visător“ al chitarei²⁰. Substanța sonoră intră în joc

pentru a acționa din punct de vedere fiziologic asupra auditorului și pentru a stârni în el emoțiile extreme care îl vor elibera. Veritabil catharsis, muzica folosește toate procedeele sonore care fac să apară fantezmele melancolice pentru a le exorciza. Michel Guiomar²¹ are perfectă dreptate când subliniază valoarea strigătului și a vaietului în această muzică:

„O gândire muzicală fantasmatică, precum cea a lui Berlioz, trebuie să se exprime prin numeroase strigăte, vaiete, chemări, care, provocându-se pe ele însele, sunt, pe planul exprimării, semne de iruperi, de năvăliri bruște ale psihismului celui care se exprimă. O fenomenologie a muzicii va recunoaște în strigăt o valoare primordială, căci el realizează o coincidență a fantasmului și a fenomenului, a expresiei și a semnificației, și reunește un aspect sonor specific și un aspect care, fără a fi literar, participă prin voce la forțele poetice ale Cuvântului, un cuvânt în același timp negat și căutat.”²²

Polifonie de vaiete și de strigăte în Fugato în abisul din *Damnațiunea lui Faust*, de plâns în *Lacrymosa* * în *Requiem* și atâtea alte exemple vin să dea melancoliei fantasmate a compozitorului forța ireductibilă a destinului și a necesității. Ele dau și un sens estetic expresiei patologice a spleenului.

„Odată cu romantismul se constituia o filosofie a muzicii”, scrie Béatrice Didier²³. Nu numai o filosofie, ci și o estetică. S-ar putea completa formula spunând că romantismul se dezvoltă mai întâi în Germania, apoi în Franța, cu ajutorul unei estetici muzicale care se aplică literaturii. Iar melancolia creatoare joacă acolo un rol esențial. Ar fi desigur greșit să se vadă în această melancolie doar un simplu reflex psihologic. Insistând asupra spleenului său, Berlioz ne prezintă autoportretul său pictat după natură. Spleenul berliozian este o oglindă a culturii epocii, o poză, o mască ce se referă la o lungă tradiție asociind geniul și melancolia. Beethoven, cel din *Simfonia a IX-a* care încheia opera sa printr-un „Imn al Bucuriei”, dusesse la apogeu acest mit al geniului melancolic, dar el încercase în același timp să exorcizeze din acest mit fatalitatea tulburătoare, căci Bucuria este și antiteza melancoliei pe care Beethoven o celebrează în mod triumfal. Berlioz a reținut lecția²⁴: a cânta melancolia rămâne, într-un cuvânt, cel mai bun mijloc de a te vindeca de ea²⁵. *Similia similibus*. Melancolia este o boală ciudată ce conține în ea propria sa terapie.

* Partea a VI-a în *Requiem* (n.t.).

NOTE

1. A se vedea asupra acestui subiect M.-R. Corredor, *Stendhal et la „chimère absente”. Essai sur la mélancolie*, Université de Paris III, 1999 (teză de doctorat). Îi mulțumesc foarte călduros că mi-a permis să consult lucrarea sa.
2. L. Guichard, *La Musique et les Lettres au temps du romantisme*, P.U.F., 1955.
3. Mulțumesc responsabililor Muzeului Berlioz – La Côte-Saint-André (Isère) că mi-au permis să acced la centrul lor de documentare.
4. Melancolic, adică victimă a „bilei negre”: *melan* („negru”) – *kôlé* („bilă”). Această tristețe melancolică era, după medicina străveche, fabricată de splină, care poartă numele de *spleen*, în engleză.
5. Ne demarcăm în prezenta contribuție de lucrări precum cele de J. Kristeva care, importând masiv discursul freudian în examinarea problemei și ignorând orice tradiție antică și medievală a melancoliei, ne pare să denatureze în mod anacronic examinarea problemei.
6. Tatăl compozitorului (care era medic) se va lăsa prins în aceasta. Pe o scrisoare a fiului său datând din 1825, el scrie: „Monument de nebunie și de delir al pasiunilor” (cf. D. Cairns, *Berlioz. La naissance d'un artiste 1803-1832*, Paris, Belfond, 1989, p. 27).
7. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. de Pierre Citron, Paris, GF, 1969, t.1, p. 251. Asupra *Memoriilor*: J.-M. Bailbé, *Berlioz, artiste et écrivain dans les Mémoires*, Publications de l'Université de Rouen et P.U.F., 1972.
8. P. Dandrey, *Les Cas Orgon. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993.
9. Trebuie amintit că Berlioz, fiu de medic, avea unele noțiuni medicale datorită unor scurte studii de medicină: V. Donnet, *Hector Berlioz et la Médecine*, Lettres et médecine, Paris, 1969, 1^{er} semestre.
10. R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 287.
11. Mme de Staël, *De la littérature*, éd. Gengembre et Godzink, 1^{re} partie, ch. X, p. 203.

12. R. Klibansky, et alii, *Saturne et la Mélancolie*, op. cit., pp. 210–212.

13. Celebra gravură a lui Dürer comentată de Klibansky, Panofsky și Saxl prezintă această atitudine de retragere în sine a îngerului și poziția tradițională a melancolicului (mâna la obraz) semnificând reclusiunea interioară și neatenția față de lume. Berlioz va adopta el însuși această atitudine cu mâna la obraz într-o fotografie (a se vedea C. Baillif, *Berlioz*, Seuil, 1968, clișeul de la p. 48).

14. Aristotel, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, trad. de J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1988 (traducere și comentariu la Problema XXX, I). A se vedea și tratatul lui Galienus, *De la bile noire*, trad. de Vincent Barras și alții, Paris, Gallimard, 1998.

15. D. Cairns, *Berlioz. La naissance d'un artiste 1803–1832*, op. cit., pp. 57–60.

16. M. Clavaud, *Hector Berlioz. Visages d'un masque. Littérature et musique dans la Symphonie fantastique et Lelio*, Lyon, Le Jardin de Dolly, 1980.

17. Conform pronunției în vigoare în ținutul natal al compozitorului, Berlioz se pronunță în realitate Berlio, ceea ce accentuează omofonia cu Lelio.

18. Asupra circumstanțelor acestei execuții: D. Cairns, *Berlioz. La naissance d'un artiste 1803–1832*, op. cit., p. 253.

19. H. Berlioz, *De l'instrumentation*, éd. de J.-M. Fauquet, Le Castor Astral, 1994, p. 56.

20. *Ibid.*, p. 26.

21. M. Guiomar, *Le Masque et le Fantasme. L'Imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, Corti, 1970.

22. *Ibid.*, p. 165.

23. B. Didier, *L'Imaginaire chez Senancour*, Paris, Corti, 1966, t.1, p. 333. Mulțumesc colegului meu Jean-François Perrin că mi-a furnizat asupra acestui punct informații prețioase.

24. Într-un text pe jumătate fantezist, pe jumătate serios, dar poate mai serios decât fantezist, Berlioz scrie că spiritului lui Beethoven îi este inerent Saturn: H. Berlioz, *A travers chants*, éd. L. Guichard, Paris, Gründ, 1971, p. 107.

25. Du Bellay, în povestirea sa foarte melancolică *Regrets*, nu scria el însuși că atunci când cânta „necazurile“ sale, el le încânta?

FOLOSIRI PICTURALE ALE BOLII

JEAN ARROUYE*

Există un gen de pictură în care evocarea bolii are un loc primordial: este pictura ex-voto, mici tablouri oferite unui personaj religios pentru a-i mulțumi că l-a salvat pe donator dintr-o primejdie și care, în general, reprezintă situația neplăcută căreia i s-a pus deci capăt.

Aceste ex-voto figurative¹ realizate pentru obținerea unei vindecări sunt toate organizate în același fel, indiferent din ce epocă sunt. Ele îl arată pe bolnav ținut la pat; adesea persoane îngenucheate se roagă lângă patul său, exceptând situațiile când bolnavul însuși, cu mâinile împreunate nu se roagă; în partea de sus a tabloului într-un spațiu circumscris de nori, apare sfântul ori sfinții salvator(i) sau grupul Sfintei Fecioare și pruncul, foarte adesea ceruți stăruitor, afară de cazul când nu este Iisus Hristos Însuși. Două spații de naturi diverse sunt astfel imbricate unul într-altul, unul, pământesc, prozaic, spațiu al vieții de zi cu zi, celălalt ceresc, sfânt, loc de apariție a puterii protectoare. Un text, descriind pe scurt pericolul trăit, este adesea înscris în partea de jos a ex-voto.

Ex-voto sunt expuneri amănunțite și mărturii: expuneri amănunțite, ele fac să se vadă bolnavul ținut la pat, arată persoanele care se roagă cerând ajutor; mărturii, ele depun mărturie despre faptul că această rugămintă a fost auzită și despre eficacitatea intervenției puterii divine. Boala nu este așadar evocată decât pentru ca să se știe că a fost suprimată, pericolul de a pieri este

* Universitatea din Aix-en-Provence.

amintit doar pentru a arăta că a dispărut. Nu trebuie deci să ne mirăm că reprezentarea bolii nu este caracterizată în detaliu și că nu se poate în general ști de ce natură este ea. Boala se reduce la o situație, a fi ținut la pat, și gravitatea ei se deduce prin faptul că s-a considerat necesar să se apeleze la ajutorul divin. În fond, mai mult decât boala trecută a donatorului, ex-voto atestă pietatea sa trecută și prezentă.

Că esențialul este relația bolnavului cu divinitatea se vede îndeosebi atunci când, în secolul al XIX-lea ex-voto reprezintă cu exactitate locul în care se găsea bolnavul în momentul în care făcea legământ de mărturie în caz de vindecare. Aceste ex-voto nu sunt pictate de bolnavii înșiși, ci de un pictor profesionist care răspunde comenzilor lor specifice. Felul său de a picta reflectă deci estetica epocii sale, realismul, care pe de altă parte convine unei imagini de atestare de ajutor divin primit, care este cu atât mai credibilă cu cât este mai amănunțit documentată. Totuși realismul se sprijină pe descrierea locului bolii și nu pe caracterizarea simptomelor acesteia. Într-un astfel de ex-voto genovez este reprezentată o sufragerie burgheză cu un șemineu dominat de o oglindă și deasupra căreia sunt așezate o pendulă și vase de porțelan². Bolnavul, un copil, a fost instalat aproape de foc pe o banchetă și o masă de joc a fost deplasată în acest scop. Părinții lui sunt lângă el și nici un nasture sau un inel de lanț de ceas nu a fost uitat în descrierea ținutei lor posomorâte. Or în acest univers caracterizat de naturalism vine să se insereze spațiul irealist delimitat de nori în care este reprezentată Sfânta Fecioară bust ținând în brațe pe Pruncul Iisus.

Aceeași grefă de supranatural pe natural și o inserție asemănătoare a unui spațiu imaginat într-un spațiu verosimil se vede în reprezentarea matelotului J.-B. Allement, culcat în infirmeria fregatei *Andromaque* în 1856, întins într-o cușetă izolată de o pânză făcând oficiul de perdea și vegheat de doi marinari³. Într-un ex-voto din Jura, descrierea camerei bolnavului se reduce la un pat și la baldachinul său cu perdele deschise⁴. Dar, prin fereastră, se vede peisajul exterior, o pajiște cu un arbore. Această extensie realistă a descrierii este un prilej de dublare a atestării intervenției miraculoase: în cameră apare sfântul protector pe un fond de raze de lumină de culoare aurie și în peisaj este reprezentată capela care îi este consacrată.

Dacă uneori, precum într-un ex-voto oferit Madonei din Arco în care o cameră de dormit, tapisată cu un tapet din motive de rămurică frunzoasă, este descrisă în detaliu, grija de realism a dus la eliminarea insertului ceresc, această lipsă fiind compensată de alte atestări ale relației cu divinitatea: de o

parte și de alta a micului tablou, se văd cele două fiice ale omului ținut la pat în rugăciune, una la stânga, îngenucheată pe un scaun de rugăciune, cealaltă la dreapta, îngenucheată și ea, în fața șemineului transformat în altar, partea lui de deasupra fiind acoperită complet cu o pânză albă brodată pe care sunt dispuse patru icoane a lui Iisus Hristos, a Sfintei Fecioare, sfinți și patru lumânări⁵. Despre bolnav, nu se cunoaște decât starea sa de slăbiciune pe care o demonstrează paloarea și modul în care brațele sale se odihnesc pe cearșafuri, și care coroborează cu atitudinea soției sale – în picioare la piciorul patului – care lasă să se vadă o mare mâhnire. Natura bolii sale rămâne necunoscută. Aceste ex-voto, atât de atente să prezinte exact circumstanțele pe care le-au suscitât, dovedesc așadar că motivul existenței acestui tip de opere nu este descrierea stării bolnavilor, ci mărturisirea datoriei lor față de protectorii lor.

Acest lucru se întâmplă de multe ori în pictura nereligioasă. În 1820 Goya se pictează bolnav, văzut din față, așezat în patul său, îmbrăcat cu un halat gri, aplecat pe spate, capul dat într-o parte, cu o expresie de imensă oboseală pe față. În spatele său, medicul îl sprijină de umeri și-i întinde cu mâna dreaptă un pahar, conținând fără îndoială o doctorie pe care, pe cât se pare, bolnavul nu mai are puterea s-o ia singur, dar prin grija medicului o absoarbe⁶. O inscripție în partea de jos a tabloului amintește că a fost pictat de „Goya, în semn de gratitudine prietenului său Arrieta, pentru îngrijirile sale și clarviziunea sa ce i-au salvat viața în timpul bolii acute și periculoase de care a suferit la sfârșitul lui 1819, la vârsta de șaptezeci și trei de ani”. Acesta, într-un fel oarecare, este un exemplu laic, dedicat medicului care îl vindecă pe pictor. Dacă pictorul pare la porțile morții, nici pictura, nici dedicația nu permit totuși să se știe de ce suferă el exact.

Putem crede că am ști mai mult despre starea bolnavului reprezentat în primul plan al tabloului din 1887, de Henri Gervex, intitulat *Le Docteur Péan opérant à l'hôpital Saint-Louis*, pe de o parte pentru că acest tablou se prezintă ca o mărturie efectivă, pe de altă parte pentru că el este de un realism extrem, rivalizând în precizie documentară cu fotografia⁷. Or nu e așa, deși pacienta este dezgolită, de la cap la pubis. Aceasta pentru că reprezentarea ființelor și lucrurilor este atât de exactă, încât natura bolii de care ea suferă este indeterminabilă din exterior? Sau într-adevăr trebuie să credem că reprezentarea acestei scene este determinată de alte preocupări decât observația clinică? Într-adevăr scopul său este, așa cum o declară titlul tabloului, de a face portretul în acțiune al profesorului. La drept vorbind,

acțiunea nu este încă angajată; se află numai la primele încercări: chirurgul, ține o pereche de foarfeci, ciudat, în mâini goale și cu tăișul, contrar oricărei precauții profilactice, semn revelator că dovada anunțată cu privire la activitatea medicului este mai mult simbolică decât faptică. Este deci un portret de stare sau de funcțiune, pentru a nu spune un portret de paradă. Profesorul este înconjurat de asistenții săi și de personal infirmier – curtea sa ca să zic așa –, fiecare exact portretizat. Este motivul existenței – unul dintre motive – tabloului care aparține unui gen, descrierea unui grup de persoane asociate din punct de vedere social, ilustrat cu începere din secolul al XVII-lea. Bolnava nu este decât pretextul, prilejul acestei descrieri comemorative a existenței echipei medicale și atestării importanței personajului principal care ia o poză teatrală cu toată gravitatea și autoritatea care convin statutului său în timp ce subordonații lui îl privesc de aproape cu deferență.

Totuși, nu este întâmplător că bolnava este tânără și frumoasă, vernisată cu „venustă, acest farmec irezistibil care îl emoționează pe privitor la vederea corpului aproape viu“, așa cum spune Daniel Arasse⁸. Frumusețea amenințată de moarte emoționează întotdeauna. Gervex folosește pateticul situației. Dar nu există nici o îndoială că profesorul Péan o va salva pe frumoasă. Pateticul nu este decât resortul laudei, dacă acesta nu este al eroizării chirurgului, stăpân al vieții și al morții. *Mutatis mutandis*, profesorul Péan este, față de pacienta anonimă, în același raport ca Roger față de Angelica în celebrul tablou al lui Ingres⁹. Fără îndoială, profesorul mănuipe perechea lui de foarfeci în mod mai puțin eroic și erotic decât Roger lancea roșu aprins pe care o împlântă în botul balaurului solzos, veghind asupra corpului gol adorabil al Angelicăi. Dar rezultatul acțiunii sale iminente are un deznodământ asemănător: balaurul bolii va fi învins și frumoasa pacientă eliberată. Totuși, tabloul lui Gervex nu slăvește un erou solitar. Chiar dacă talentul profesorului Péan îi este propriu, el operează în echipă și, de asemenea, este făcut aici elogiul progresului științei medicale. Așadar, bolnava nu este decât un element și este mai puțin important să știm de ce trebuie ea operată.

Acest tablou este de asemenea un ex-voto de ofrandă și nu de gratulare, precum cele observate până aici. Dar ca și în acestea boala abia dacă este evocată, consecințele sale nefaste posibile sunt negate: bolnavii pictați pe ex-voto au scăpat cu certitudine morții; pacienta celebrului profesor Péan va fi salvată. Boala nu ar fi avut ea dreptul să fie reprezentată în pictură decât sub condiția de asigurare a vindecării? În adevăr, toți bolnavii văzuți până

aici sunt ca tuberculosul – care se va vindeca – din *Romanul unui bolnav* de Louis de Robert, despre care autorul spune în dedicația sa de operă către Pierre Loti că el era ca „aceste plante închise într-o cameră care, printr-un efort răbdător și admirabil, își îndreaptă toate forțele lor spre lumina ferestrei”¹⁰. Toți bolnavii pictați, întâlniți până aici, au ajuns la fereastră, s-au vindecat. S-ar putea deci vorbi pentru aceste reprezentări ale bolii de boală fericită? Experiență de tranziție, care permite, o dată împlinită, regăsirea acestor „plăceri carnoase ale existenței”, despre care vorbește Julien Green¹¹ și, evident, pentru a le aprecia mai mult. Este așadar inutil ca ea să fie caracterizată cu precizie. Și apoi, dacă ea nu este, dacă se poate spune așa, decât anticamera fericirii de a trăi, se poate crede că nu este chiar de prevăzut o descriere a ei pentru că Stendhal a spus-o clar în *Mănăstirea din Parma*, fericirea sau așteptarea ei, nu vor putea fi descrise.

Ar fi fost fără îndoială astfel, dacă nu era durerea. Cu siguranță, durerea nu se poate reprezenta, dar anumite situații înfățișate o fac să fie imaginată. Astfel în ex-voto care arată operații în curs pentru că atunci în mod cert bolnavul a făcut un legământ, riscul de a muri în cursul operației fiind extrem sau pentru că miza, de exemplu, a remedia o invaliditate, era extrem de importantă¹². Vom vedea așadar ablația unui sân, operarea unui picior, puncția abdomenului unui hidropic¹³.

Suferințele implicate în aceste operații sunt câteodată metaforic subliniate – și legitimate – printr-o analogie cu cele ale lui Hristos: astfel hidropicul, în picioare și cu brațele întinse la orizontală, ne evocă poziția lui Iisus Hristos pe cruce, iar apa care țâșnește din coastă, țâșnitura de apă și de sânge amestecate care ieșeau din cea a lui Hristos; totuși analogie nu înseamnă identificare; hidropicul nu este un nou Hristos; el e grotesc pentru asta și apa iese de jos, și nu de sus, din coasta lui stângă, și nu dreaptă. Ceea ce se sugerează prin analogie este că suferința nu este inutilă. Cea a lui Iisus Hristos permite izbăvirea omenirii; de cea a bolnavului se va ține seama în ziua Judecății de Apoi.

Aceste alinări iconografice nu înlătură durerea și cele mai realiste dintre ex-voto, precum cel oferit în 1820 sanctuarului din Mendrino în Ticino*, în care se vede un tânăr operat la abdomen, la care se manifestă efectele¹⁴. Tânărul este schimonosit de suferință; e nevoie de doi oameni pentru a-l stăpâni; fața sa e deformată de o puternică expresie de durere. Ca un corolar

* Canton din Elveția (n.t.).

la această insistență asupra durerii, prezența sfinților protectori – sunt doi – se face mai puțin insistent; sunt lăsați deoparte, în colțul depărtat din stânga micului tablou și nu dispun de un spațiu anume, înconjurat de nori sau de raze luminoase, ca de obicei. Din contră, în spatele ex-voto au fost notate numele chirurgului, Antonio Soldati, și ale asistenților lui. Se pare că donatorul aderase la preceptul „Ajută-te singur (sau lasă-te să fii ajutat de medicină), cerul te va ajuta“ și că este în raport chiar cu această relativizare a rolului protectorilor cerești că durerea este luată în seamă. De fapt, cine se consideră favorizat de un miracol uită toate aspectele problematice ale nenorocirii sale înlăturate; uimirea suspendă memoria celui ce a primit ajutor divin și nu va avea tragere de inimă să se consacre amintirii nenorocirii sale trecute. Din contră, cine nu se încredințează decât în parte cerului ține răbojul binefacerilor și slăbiciunilor sale.

Pe de altă parte cine nu se biziue decât pe medicină nu se preocupă decât de condițiile în care se află bolnavul și particularitățile tratamentului său. În tabloul lui Georges Alexandre Chicotot, *Tubaj al unui copil difteric* în care, spre deosebire de cel al lui Gervex, operația este în curs, toate personajele, exceptând unul, sunt ocupate să controleze aparatele, adică zece din unsprezece sunt întoarse spre copilul pe care îl îngrijesc¹⁵. Totuși privitorul nu înțelege foarte bine ceea ce i se face acestuia. Înseamnă că tabloul răspunde simultan celor două intenții: pe de o parte, este un tablou documentar arătând buna funcționare a serviciilor spitalicești model, în care totul nu este decât igienă, calm și eficacitate, și în același timp, un elogiu al progreselor terapeutice; pe de altă parte, este o operă sentimentală care vrea să stârnească mila pentru victima nevinovată a unei boli, pe vremea aceea adesea mortală. Conflictul între cele două intenții duce la acest paradox că zece „sfătuitoari”¹⁶ nu reușesc să-l facă pe privitor să vadă esențialul.

Compasiunea este corolarul durerii. A înfățișa durerea permite trezirea compasiunii. A arăta degradarea produsă de anumite boli nu doar stârnește compasiunea, dar face să se imagineze durerile simțite de bolnavi. Pictorii compătimitori care, înfățișând bolnavi, încearcă să solicite sensibilitatea și imaginația privitorilor, folosesc procedee retorice, din care unul dintre cele mai eficace, așa cum se poate constata privind *Bolnăvioara* de Ejnar Nielsen din 1896¹⁷ și *Femeia bolnavă* de Alfred Roll din 1897¹⁸, constă în inversarea unui clișeu. Un copil sănătos este fericit și înfățișat durduliu, surâzător și activ (alergând și țopăind); copilul bolnav, invers, este slăbit, trist și condamnat la imobilitate. Ne așteptăm ca o tânără femeie să fie îmbrăcată cu haine plăcute,

ca ea să fie înconjurată și să se dedice unor multiple ocupații; cea pictată de Roll este ținută în șezlongul ei, singură și îmbrăcată cu o haină de doliu – ca și cum semnul morții: tuberculoza, efectiv, este cel mai adesea mortală. Aceste tablouri cu compoziție și cu retorică simple sunt echivalentele vizuale ale elegiei și ale tânguirii.

Un procedeu analog, de inversare a unui loc comun iconografic și sentimental, asigură eficacitatea afectivă a tablourilor lui Eugène Carrière, *Copilul bolnav*, din 1865.¹⁹ și lui Edvard Munch, *Moștenire*, din 1905.²⁰ : mama care, din principiu, protejează și își apără copilul este arătată neajutorată, neputincioasă și deci necăjită și patetică. La Carrière, copilul, palid și trist, îmbrăcat în alb – culoarea inocenței – este pe genuchii mamei sale și înconjurat de fratele său și de sora sa, toți îmbrăcați în negru, toți reținuți în gesturile și atitudinile lor, ca și cum deja participă la un priveghi funebru. Un câine cu expresia tristă, completează acest tablou al dezolării mute. Sala în care toate aceste ființe sunt reunite este întunecoasă. Redundanța și simboluri facile pentru un efect accentuat. La Munch, o punere în scenă elementară – mamă din față, formă triunghiulară axată pe mediana tabloului, pe fond aproape abstract de sol brun și de depărtări albastru-verzi – și o tratare brutală (față cu trăsături simplificate, fără expresie, veșminte brăzdate de cute mari, pline de umbră întunecoasă) conferă femeii care ține pe genuchiul ei pruncul înfățișat în alb, o prezență monumentală. Mama și copilul sunt imobili, una împietrită de durere, celălalt împietrit într-o încremenire despre care titlul tabloului, *Moștenire*, ne spune că ea este iremediabilă, căci pruncul este victimă a consecințelor uneia dintre bolile secolului, alcoolism ori sifilis, ale căror efecte pictorii expresioniști le descriu cu plăcere. Munch face din această mamă îndurerată o *pieta*. Joaquim Sorolla tratează același subiect al nenorocirii epocilor moderne în *Tristă moștenire*, unde sub un cer tenebros și în fața unei mări de cerneală, arată o mulțime de copii infirmi, turmă deplorabilă de urmași sifilitici, supravegheată de un păstor îndoliat, preot îmbrăcat cu o sutană neagră²¹. Tabloul devine alegorie. Umanitatea este bolnavă, viitorul ei compromis.

Descrierea nenorocirii colective devine, efectiv, repede, alegorie: să ne gândim la *Pluta Meduzei* de Géricault sau la *3 Mai* de Goya. În aceste tablouri, victimele sunt muribunzi (și nu bolnavi), iar alegorizarea are scopul de a sublinia retoric o constatare intolerabilă, cea a morții omului.

Este ceea ce face Antoine-Jean Gros în tabloul său *Bonaparte vizitându-i pe ciomașii din Jaffa*²², cu atât mai multă hotărâre cu cât sublimarea este în acest caz mijlocul unei laude interesate. Într-un caravanserai cu arcade

monumentale, bolnavi și morți sunt inextricabil amestecați, instalați în umbră în stânga tabloului și nemișcați pe pământ de-a lungul întregului prim plan. Bolnavii sunt mai puțin pictați conform realității clinice a bolii care îi atinge, pe care pictorul a putut s-o observe într-un spital, decât ca aplicare a teoriei expresiilor pe care el a învățat-o la academia de pictură. Fiecare bolnav exprimă prin postura și atitudinea sa un sentiment: teama, resemnarea, deznădejdea, epuizarea, delirul, speranța, obstinarea etc. Este un tablou general de afecte și de comportamente în fața morții. În lumină, Bonaparte – înconjurat de ofițeri manifestând neliniște sau oroare –, netemător, atinge cu degetul bubonul unui ciumat arab. Nu se vede bubonul, ci numai bolnavul ridicând brațul. Din contră, atitudinea și gestul lui Bonaparte sunt pe deplin vizibile. Subiectul tabloului este deci mai puțin boala, cât conduita generalului francez, manifestând curaj, compasiune și măreție a sufletului. Reluând un gest al lui Hristos, alegând un bolnav dintr-o altă religie decât a sa, el se afirmă astfel ca erou atemporal, demn de admirația tuturor, independent de naționalitatea lor sau de convingerile lor. Lauda eroului și brevetul de aptitudine pentru a conduce toate națiunile care îi sunt deci date sunt de asemenea o laudă a omului în general a cărui măreție se descoperă în confruntarea cu moartea. Bonaparte poate să-i guverneze pe oameni fiindcă el posedă în cel mai înalt grad virtuțile care îl fac pe om admirabil. Dovada este dată de comportamentul său sublim în fața celei mai oribile dintre boli.

Mai sunt și ciumații pe care îi pictează Goya în *Spitalul ciumaților*, în 1808²³. De această dată toți figuranții din tablou sunt atinși de moarte și compoziția operei năzuie să ne arate că nici unul nu va scăpa. Pe această pânză toată în camaieu de brun, două tonuri de roșu atrag privirea din primul moment: sunt veșmintele unui muribund la stânga și ale unei femei moarte la dreapta. De la unul la celălalt se parcurge întreg tabloul în lărgimea sa și se constată că toate persoanele prezente, dispuse în trei grupe, sunt moarte sau pe cale de a muri, cu excepția călugărului acoperit cu un capișon, aplecat asupra muribundului din stânga și a omului în picioare din dreapta, care observă un mort întins la picioarele sale. Dar fără nici o îndoială supraviețuirea lor nu este decât provizorie. Goya sugerează acest lucru cu convingere. Mai întâi pictând capul călugărului acoperit cu un capișon, a cărui față e brăzdată de două mase mari de umbre – orbite pline de umbră sau găuri într-o mască presupusă a proteja de contagiune? – un cap mort: este așadar moartea care veghează asupra bolnavilor! Pe de altă parte, făcând ca o dată cu privirea, ghidată de tonurile roșii, a ajuns la dreapta, să fie condusă în sus de figura omului în

picioare care o duce la începutul marelui arc al boltei; acesta aduce atunci înapoi privirea la punctul ei de plecare la stânga. Această mișcare circulară de dus-întors înseamnă că nu există scăpare: nimeni nu va ieși din acest spital care devine emblematic condiției umane, mortală.

Un singur personaj scapă acestei circumscrieri, cel care, la extrema dreapta, se roagă, întors către Unul dincolo de această scenă a morții. Simbol în plus. Nu există porțiță de scăpare de la moarte, dar aceasta nu este sfârșitul existenței umane. Dincolo de această viață, credinciosul va găsi mângâiere, ceea ce semnifică jocul luminii și al umbrei în tablou. Toți ciurmații sunt contre-jour, trăsăturile lor se pierd în umbră, corpurile lor sunt roase de această umbră, simbol al morții care pune stăpânire pe ei. Totuși, dincolo de această sală mortuară, strălucește o lumină extraordinară, ireală și substanțială, care se vede prin cele două mari ferestre făcute în zidul din spate. Tabloul este compus ca *Buna-vestire* în care pe lărgimea tabloului se desfășoară expunerea amănunțită a vestirii, în timp ce în adâncime este însemnată relevanța ei, că umanitatea poate să se reîntoarcă în paradis, ceea ce este simbolizat printr-o fereastră sau o poartă întredeschisă în fundul scenei, afară de cazul în care nu se descoperă acolo o grădină armonioasă și luminoasă. În tabloul lui Goya, de la muribundul din stânga la mortul din dreapta, este, într-un fel oarecare, vestirea morții care se face, expunerea amănunțită a ceea ce se desfășoară; în adâncime se descoperă o ieșire dincolo de care strălucește lumina veșniciei.

Spitalul ciurmaților este deci o alegorie, este un *Triumf al morții*, mai puțin pitoresc, dar nu mai puțin demonstrativ, decât cel al lui Bruegel. Dar spre deosebire de pictorul flamand, Goya adaugă constatările sale tragice mângâierea creștină a unei transfigurări posibile, făcând din *Spitalul ciurmaților* un „trist apel“ în sensul baudelaireian „în care rugăciunea în lacrimi respiră întinăciuni”²⁴.

Femei la spital, din 1897, de Edvard Munch, nu este la prima vedere decât constatarea influenței bolii, sifilisul asupra femeilor înfățișate²⁵. Cea care este în picioare are carnea ofilită, pieptul coplesit. Și totuși ținuta ei arată că este încă tânără. Ea ar putea, ca și bolnavul din *Romanul unui bolnav*, când se credea pierdut, să spună „Vai! eu nu credeam să fi atins doar mijlocul vieții mele și-i ating sfârșitul”²⁶. Întreaga tratare a aparenței sale năzuie să facă opusul a ceea ce este un nud clasic, slăvire a unei frumuseți și a unei venuste considerate ca inerente femeii; bolnava lui Munch nu numai că le-a pierdut pe acestea, dar este privată de părul lung care era la vremea aceea atribut obișnuit

al femeii. I-a fost fără îndoială tăiat din motiv de igienă. Celelalte femei sunt atone, resemnate. Chiar dacă pe jumătate dezbrăcate, ele au aparența morții.

Tabloul lui Munch se vroia mai întâi un manifest, expresie a compasiunii sale pentru femei, prostituate, și a indignării sale în fața indifferenței societății față de soarta lor. Dar prin puterea de caracter pe care el o conferă principalei dintre bolnavele sale, prin prezența altor paciente în ultimul plan care par însoțitoarele răzlețe și întristate ale semetei și demnei de milă bolnave, el face din aceasta o figură emblematică, așa cum au fost la vremea lor, fiecare în felul său, *Eva Pandora* de la Luvru, *La Fornarina* de Rafael, *Negustoreasa de crevete* de Gainsborough sau *Olympia* de Manet. *Femeile la spital* de Munch sunt făgăduite aceluiași sfârșit tragic precum Baudelaire și Maupassant; boala care le lovește în mod individual este boala secolului.

Astfel, înfățișarea bolii în pictură este rareori un scop în sine. Ea este un revelator al sentimentelor și al convingerilor, al speranțelor și al ororilor, al viziunii lumii și al concepției asupra existenței a celor care o înfățișează. Ea pare un fapt emblematic și simbolic mult mai mult decât fizic sau clinic.

NOTE

1. Ex-voto oferite ca mulțumire unei vindecări nu sunt totdeauna tablouri figurative. Ele pot consta în înfățișări mimetice ale organului vindecat (mână, braț, picior, ochi, ficat...) ori aparatele devenite inutile prin vindecare (cârje, baston, corset...).

2. Reprodus de René Creux, *Les ex-voto racontent*, Pandex / Paris, Fontainemaure / Flammarion, 1979.

3. *Ex-voto marins de Méditerranée*, Paris, Musée de la Marine, 1978.

4. René Creux, *Les ex-voto racontent*, op. cit.

5. *Ex-voto, Tavolette votive nel Trentino*, Trento, Museo Provinciale d'Arte 1981.

6. Francisco de Goya y Lucientes, *Autoportret cu doctorul Arrieta*, 1820, Minneapolis Institute of Arts.

7. Henri Gervex, *Le Docteur Péan opérant à l'hôpital Saint-Louis*, 1887, Paris, Musée d'Orsay.

8. Daniel Arasse, „Andres Serrano ou la venustă de la mort. Notes sur la peinture endormie“ în *Andres Serrano. Le sommeil de la surface*, Paris, Actes Sud / Yvon Lambert, 1994.

9. Dominique Ingres, *Roger délivrant Angélique* 1819, Paris, Musée du Louvre.

10. Louis de Robert, *Le Roman d'un malade*, Monaco, Editions du Rocher.

11. Julien Green, *Figurines II*, Paris, Gallimard.

12. Deosebirea între ex-voto arătând bolnavii ținuiți la pat și cele înfățișând operații este de natură similară cu aceea între ex-voto arătând o corabie prinsă într-o furtună și cele înfățișând un naufragiu. În primele pericolul este latent, în ultimele el este imediat.

13. René Creux, *Les ex-voto racontent*, op. cit.

14. Ibid.

15. Georges Alexandre Chicotot, *Tubage d'un enfant diphtérique*. 1907, Paris, Musée de l'Assistance publique.

16. Admonitorul este, după Alberti în *De Pictura*, un personaj adesea în spate care, într-o oarecare măsură, este reprezentatul privitorului în scena figurată și care îi atrage atenția asupra a ceea ce merită să fie observat.

17. Ejnar Nielsen, *La Petite Malade*, 1896, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

18. Alfred Roll, *La Femme Malade*, 1897, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

19. Eugène Carrière, *L'Enfant malade*, 1865, Paris, Musée d'Orsay.

20. Edvard Munch, *Héritage*, 1903–1905, Oslo, Munch Museet.

21. Joaquim Sorolla, *Triste héritage*, 1899, Valencia (Spania), Caja de Aborros.

22. Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, Musée du Louvre.

23. Francisco de Goya y Lucientes, *Hôpital de Pestiférés*, 1798–1800, Madrid, coll. Marqués de la Romana.

24. Charles Baudelaire, „Les phares“ în *Les Fleurs du mal*.

25. Edvard Munch, *Femmes à l'hôpital*, 1897, Oslo, Munch Museet.

26. Louis de Robert, *Le Roman d'un malade*, op. cit.

ÎN ÎNCHEIERE

GEORGES CESBRON*

Un prieten, vechi profesor la Universitatea catolică de Vest¹, director la C.N.R.S. al Atlasului lingvistic armorican roman care, acum, nu se deplasează decât în scaun cu rotile, mă întreba la telefon, acum câteva săptămâni, dacă exista o *bună folosire a bolilor*. Desigur, colegul meu îl cunoștea în profunzime pe Pascal al său și fără îndoială a recitat de mai multe ori pentru propria sa luminare *Rugăciune pentru a-l întreba pe Dumnezeu care este buna folosire a bolilor*, dar își aducea poate aminte, în mirarea sa, de acest fragment din *Cugetări*:

„Noi avem un alt început de greșală, bolile: Ele ne strică judecata și simțul. Și dacă cele mari le alterează într-o măsură însemnată, nu mă îndoiesc că cele mici ne impresionează după proporția lor.“

I-am răspuns prietenului meu – ceea ce știa și el – că orice epocă cunoaște boli „literalizabile“ și că acesta era, fără se ne îndoim, motivul unui epitet care, în cazul său, i se părea intempestiv. *Bună folosire*, pentru că există un spațiu literar și cultural al bolii, chiar dacă bolile nu ne fac toate semn în același fel. Așadar, în 1905, eroul romanului lui Charles-Louis Philippe, *Bubu din Montparnasse*, este obsedat de fantasme de putreziciune, căci sifiliticul e putrezit, în întregime:

* Universitatea din Angers.

„Sifilis! Își aduse aminte de o întâmplare din copilăria sa. Avea paisprezece ani, când unul dintre vecinii lui a murit la douăzeci și doi de ani. Vecinii spuneau: «A murit ca un gunoi. Se spune că era complet putred.»“

Din acest punct de vedere, sifilisul rămâne în linia dreaptă a bolii de altădată: lepra sau ciurma. În schimb, tuberculoza, care domina societatea secolului al XIX-lea, în faptele și în imaginarul colectiv, nu este, sau cel puțin nu în același grad, vizibilă în afară. Între violentele sale accese de tuse, eroul fizic din *Pielea de sagri* pare să regăsească sănătatea. Aparența corpului nu este iremediabil marcată. La fel, Kafka, în *Corespondența* sa (1902–1924), consideră drept caracteristică a tuberculozei „contradicția între aspectul feței și plămâni“. Și noi avem toți în minte niște fapturi lăncede, trupuri longilunii și fragile repede epuizate, dar pline de grație, fețe emaciate, obraji scofâlciți, dar ten difan, piele fină și pomeți colorați care asociază frumusețea cu tuberculoza romantică, în timp ce câteva decenii mai târziu corpul proletarului este, fără doar și poate marcat de aceeași boală deoarece, în cazul, tuberculozei muncitorești, *condamnatul* înspăimântă numai la vederea sa².

Schimabare de viziuni, diversitate de priviri: iată într-adevăr originea ezitării mele în momentul degajării câtorva parametri, chiar a unor invariante, particularități schimbătoare ale acestei duzini de boli devenite literatură în cursul acestei lucrări. Acest lucru face ca multe imanențe să fie depășite!

Voi distinge așadar aici:

- figurile și reprezentările bolii;
- modelele „semio-narative“ și „discursive“ la care recurge narațiunea; Boala, „suferința bolnavului“ cheamă „povestirea“, spune Paul Ricoeur;
- sesizarea estetică ce exercită o atracție puternică asupra reprezentării care i se dă și asupra expunerii amănunțite care i se face.

Aproximativ, avem acolo, dacă se poate spune așa, o reconstruire a triadei aristoteliene: *mimesis*, *muthos*, *catharsis*.

REPREZENTAREA BOLII

Începem cu polul *mimesis*, fără să ne grăbim să traducem termenul grec prin „imitație“, sub amenințarea de a închide prea repede spațiul de joc al interpretării. A reprezenta boala este o activitate care spune ceva lumii. A se întreba asupra morbidității, a cerceta patologicul, amintește Michel Tournier după Georges Canguilhem, nu înseamnă a porni de la o lume în care normele vor fi absente, ci înseamnă a afirma prezența altor norme. Corelativ,

contrariul lui *patologic* nu este *normal*, este *sănătos*, în sensul în care sănătatea este exact capacitatea de a tolera nivelul maxim de norme diferite. Concepția cantitativă total opusă unei concepții calitative îl face, de exemplu, pe Alphonse Daudet să construiască ultima lui povestire, *Comoara Arlatan*, în jurul temei depravării distructive. Concluzia moralizatoare tinde să conjure o angoasă fascinată de corupția născută dintr-un erotism polimorf.

Asocierea medicină-literatură ne obligă să reflectăm asupra unei eventuale schimbări de tropi între practicile medicinale și principiile literare, chiar dacă expunerea medicală și expunerea literară nu sunt de aceeași categorie. Pasiunii comune a medicilor și a scriitorilor în jurul unei boli ca tuberculoza, Cyr Voisin îi urmărește avatarurile de-a lungul întregului secol al XIX-lea și mult înainte în ultimul secol – al nostru. El a reușit, procedând astfel, să ne amintească de o Angevină din secolul al XIX-lea și de un Angevin din secolul XX, amândoi marcați în mod diferit de tuberculoză. Prima, Marceline-Junie Hyacinthe Lanchantin, zisă Ondine Valmore (1821–1853), fiică a Marcelinei Desbordes-Valmore, cade la treizeci și doi de ani sub povara bolii de piept, fiică tânguitoare a romantismului: „Vai! De cu seară se ofilește frumusețea mea...” La care mama sa se face ecou în culegerea ei *Sărmane! flori!*: „Viața nu ne-a rămas întreagă.” Cel de-al doilea, Roger Amsler, profesor și practician la ceea ce era pe atunci Școala de medicină, are strada sa în Angers. La cele trei sute șaptezeci și cinci de publicații medicale, la cele optzeci și cinci de editoriale și la cele patruzeci și șase de articole de literatură, de pictură și de muzică, toate ale sale, Roger Amsler adaugă, în 1924, o monografie, *Psihologia tuberculoșilor în literatura franceză*, în care studiază, între altele, *Sărutul la leproși* de François Mauriac, *Adrienne Mesurat* de Julien Green, *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas fiul, *Doamna Gervaisais* de frații Goncourt și *Frații sălbatici* de Jules Renard.

Această viață, spune Baudelaire, este un spital unde fiecare bolnav este împins de dorința de a-și schimba patul, într-atât este de adevărat că, de când imperativul sănătății s-a substituit idealului sfintenției și de când omul se gândește în timpul patologiei sale, în maladie se cristalizează disensiunile păcătoase și speranțele de salvare. Dezorganizat, reorganizat prin încercare, corpul redevine ceea ce era el pentru orfism: semn și moarte, moarte (asumare și consumare) de semne. Titlul *Florile Răului* anunță flori *bolnave* (Poetului impecabil [...] îi dedic aceste flori bolnăvicioase) sau flori *blestemate*, florile „Diavolului”, acest „Satan Trismegist” din pagina preliminară „Către cititor”? Dacă *Florile Răului*, „carte saturnian-orgiacă și melancolică”, sunt mai degrabă

privite ca un dicționar al melancoliei, ea nu împiedică, așa cum ne spune Thierry Orfila, ca floarea Răului sau floarea Morții, opera lui Baudelaire – și de atunci nu sunt singurele Flori ale Răului – să fie considerată, pe de o parte, ca reflexul unei stări maniaco-depresive și reacția maladivă la chinurile timpului și ale morții. Dacă fiecare dintre noi inaugurează răul în maladie, fiecare dintre noi îl găsește deja acolo, atât de puternică este evidența unei solidarități, în același timp transbiologică și transistorică a genului uman. Acest mister al unei duble naturi – marcate de pecetea necesității, dar în mod secret capabilă de o libertate în rău –, oximoron constitutiv al destinelor noastre, trimite, la poet, la această noțiune de *păcat original* despre care Paul Ricoeur, în *Conflictul de interpretări*, constată că este o tenebroasă bogăție analogică.

Și *zâna verde*? întreabă Henri Béhar care îi urmărește soarta la poezii damnați de la Musset la Verlaine, și la romancierii naturaliști, până în momentul în care alți scriitori o vor evoca, în secolul XX, pe aria „întoarceți-vă aici”. Absintul, de fapt, și istoriile sale de dragoste au făcut să curgă multă cerneală. *Artemisia absinthum* este nimfeta bistrourilor, elegia poezilor, fără de care nu se putea imagina viața cotidiană în Franța, acum o sută de ani. Partea interzisă a „maleficei instigatoare la nenorociri”, așa cum spune Henri Béhar, place și intrigă în același timp. Un jurnalist angevin, Nicolas Zand, cita un document recent³ asupra subiectului elaborat de un alt angevin, originar din Doué-La-Fontaine, Jacques Gilibert, alias părintele Jacques, care arată că o distilerie din sudul Franței tocmai a lansat *Absenta* în felul plantei de absint, în vogă în anumite cafenele. Dar, tinerii nu mai au timp să prepare băutura: aici, ca și în altă parte, obiceiurile se pierd...

Altă boală care bântuie cu forța unei epidemii în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: isteria. Medicii consacră studii voluminoase bolii misterioase; scriitori și intelectuali li se alătură. Printre aceștia: J.-K. Huysmans și Octave Mirbeau. Ieme Van der Poel, în *Acolo* (1891), remarcă evoluția considerabilă a lui Huysmans în analiza bolii, în momentul în care el se depărtează de naturalism (*Marta* este din 1876) pentru a se îndrepta spre calea spirituală. O schimbare de orientare care duce la un atac în regulă al științei medicale a lui Charcot, Richet și Luys și al Școlii din Nancy: Liébaut, Bernheim și Liégois. Dar rechizitoriul lui Des Hermies (dublul lui Huysmans în acest roman) care vizează dublul eșec al diagnosticului și al terapiei se întărește aici cu o seducție pentru motivele inconștiente ale isteriei încă necunoscute în acești ani prefreudieni. Huysmans nu neagă sindromul medical descris de Charcot, dar el se întreabă dacă nevroza isterică nu este condiția corporală de care diavolul profită pentru a-și exercita stăpânirea asupra omului.

Această legătură strânsă între inspirație diabolică și talent artistic – cea a doamnei Chantelouve și a lui Gilles de Rais – îl leagă pe Huysmans de estetica lui Baudelaire atunci când el ridică maladia la nivel de „boală de artist”: „Această umoare, isterică după medici, satanică după cei care gândesc puțin mai bine decât medicii...” („Geamgiul cel rău”).

În această a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în care numai orașul Paris număra, se spunea după aprecierile unui doctor contemporan, cincizeci de mii de femei bolnave de isterie, cinci mii fiind efectiv îngrijite în clinica lui Charcot, Mirbeau pune în scenă câteva femei isterice, dar sindromul corporal și isteria îl interesează de asemenea și la bărbați. Pentru Pierre Michel, jurnalistul de idei și romancierul, în opera lui Mirbeau, sunt încă o dată pe fază. Fără îndoială, pentru Mirbeau, medicina organicistă și mecanicistă care a început să se impună către 1840, și care a fost tendința dominantă a medicinei franceze până spre finele secolului al XIX-lea, prevala. Dar Mirbeau nu presimțea că trebuia să meargă dincolo de singura exprimare somatică? O întrebare excelentă de viitor, când ne amintim că doctorul Freud, în 1899, a stat câțva timp la Nancy pentru a se întreține cu Liébaut și Bernheim – adversari ai lui Charcot – și că controversa între Charcot și Școala din Nancy a jucat un anumit rol în biografia intelectuală a lui Freud...

La fel ca *Bruges-mort*, se poate citi *Clopotarul* de Rodenbach ca un document uman, ca înfățișarea unei nevroze al cărei rezultat este alienarea, apoi distrugerea personajului. Pe un fond de *mimesis* realist, a cărui realitate flamandă este modelul, am fost invitați de Alain Néry să descoperim o suprarrealitate fantastică prin fantasmalele lui Joris Borluut – un nume după toate aparențele ales ca ecou la cel a soției lui Josse Vijd, Elisabeth Borluut, ambii donatori ai celebrului tablou *Mielul mistic* de Van Eyck, pe care de altminteri figurează cuplul. Ceea ce va dovedi puțin mai mult că cele două boli descrise în *Clopotarul* sunt concepute în funcție de orizontul de așteptare a două feluri de public – parizian, pe de o parte, fascinat de exotismul Nordului după moda epocii, local, pe de altă parte, care regăsește Flandra *sa* cu numele *ei*.

Sunt în plus „reprezentări fantasmatică”, dar de această dată patologii ale dorinței, dacă este vorba de Marc Kober, când apropie, „la intersecția științelor, a anatomiei și a psihanalizei”, cum spune el, *Arheologul* lui André Pieyre de Mandiargues și *Muzee secrete* de Gilbert Lely. Scriitorul ia o postură de martor de scriitură. Jăratec precum și foc de cărbuni aprinși*, țarm

* Braise, braiser, în franceză (n.t.).

cât și mare, dorința se îngrijește mai întâi de ea însăși. Dar alibiurile *mimesis*-ului au nevoie atunci de mai puțini Mandiargues decât „compostul cultural” – gen de intertext polimorf – și competența psihanalitică. Ceea ce face puterea scriiturii și ceea ce subliniază conivența cu *libido*, chiar cu erotismul autorului, este că explorarea modului de expunere solicită atât corpul, cât și intelectul. Inventarul dorinței este inventar până la respingerea corpului.

ÎNCADRAREA ÎN NARAȚIUNEA BOLII

Un roman, este o istorie. Istoria bolii – povestire și discurs în același timp – mi-a părut a caracteriza mai multe studii asupra bolii, în măsura în care se corelează cu reprezentarea sa. Această punere pe făgaș a unei intrigi – dvs., mai mulți, reținând cuvântul *inițiere* – era desemnată în *Poetica* lui Aristotel cu un termen special: *muthos*, deși cuvântul avea alte înțelesuri în aceeași operă, de exemplu cel de „legendă” transmisă prin tradiție. Inițierea prin boală va fi deci conversia către o ordine fondată, inventată, creată, regăsită – ceea ce noi deja am presimțit mai înainte. La fel, încercarea mai bine trăită decât povestită lasă să se prevadă un efect catharsis. Maladia, recreată de cine o scrie, purifică...

Michael Worton, în analiza povestirii lui Alphonse Daudet *Durerea* și a discursului care o impregnează – și aici *discurs*, dacă se referă la Benvéniste, presupune un locutor implicat în text, chiar dacă, în singura povestire evenimentele par să se povestească ele însele – amintește cum Daudet remarcă suferința sa zi de zi. Autoportretul relevă o încercare stoică pentru a domina suferința în loc de a o primi pasiv. A ține jurnalul său, înseamnă în același timp a depărta nebunia. Există asceză într-o astfel de analiză: nu e departe de *catharsis*. Să-l recitim pe Léon Daudet în *Alphonse Daudet*:

„Axioma celebră: «Poezie înseamnă eliberare», el [Alphonse Daudet] o aplica la durerea sa. [...] Am acolo în fața mea acest teribil, acest implacabil breviar; desigur, trebuia un curaj nebun pentru a se elibera astfel, dar nu am semnalat eu deja, la tatăl meu, nevoia lacomă de confesiune?”

Variantă, în secolul al XIX-lea, a acestei tematici a ineluctabilului reprezentat în zilele noastre de SIDA, sifilisul este o boală din punct de vedere sexual transmisibilă. Nenumăratele sale victime în secolul trecut (Schumann, poate Heine și Schubert, Baudelaire, Nietzsche, Van Gogh, Maupassant, Toulouse-Lautrec) nu au vorbit, se pare, niciodată despre el în mod expres. Această „destăinuire a bolii” după titlul lui Anne-Cécile Pottier-

Thoby, lui Julien Green îi este încă greu să o facă, dar el o evocă, chiar dacă cu jumătate de gură, în teama sa de a înnebuni din cauza ei: „Nu vreau să înnebunesc. Unul dintre unchii mei a căpătat o boală și a murit nebun, cinci ani mai târziu“, îl face să spună pe personajul său, Freddie, în *Fiecare om în întinericul său*. Această frică de boală – nenumită – nenumibilă – este consemnată de Green în *Jurnalul* său și revine la ea într-un interviu dat ziarului *Le Quotidien de Paris* cu data de 12 aprilie 1983: „Acest holtei [fratele mai tânăr al mamei sale] a fost sedus, către doisprezece sau treisprezece ani de o mulătră care i-a transmis o boală a cărei natură nu a înțeles-o și care nu a fost îngrijită; creierul a fost atins...“ Această imagine a fratelui iubit, „mai frumos decât el“, îi spune mama fiului ei, din punct de vedere proiectiv îl închide pe tânărul Julien Green, îl mișcă adânc, îl năpădește. Și să fie copleșit de ea, înseamnă a muri; să se desprindă de ea, înseamnă a se alătura mamei moarte.

Titlul lui Claude Herzfeld nu înșală: înțierea este la capătul expunerii amănunțite a patologiei în *Muntele vrăjit*. Fiecare cu sfântul Graal al său. Thomas Mann ni-l spune pe al său în povestea lui Settembrini a cărei consumpție fizică susține umanismul. Căci lumea umanismului este și lumea bolii. Acest lucru se poate spune și despre Jacob, patriarh de origine, despre care se amintește că era bolnav: cel ales este un bolnav.

Boala este o inițiere: acest lucru se verifică într-un roman ca *Vindecarea severă* de Jean Paulhan. La fel este și pentru tânărul erou al romanului autobiografic de Paul Gadenne, *Siloam*, remarcat de la apariția sa, în 1941, de Marcel Arland. De asemenea, Jacques le Marinel, când amintește epigraful rimbauldian, „viața adevărată“ din acest ultim roman, poate să unească aici „efortul etic“ și exprimarea unei experiențe „aproape de indicibil“. Tânărul va trebui, dacă se poate spune așa, să se dezbrace de omul de altădată, să-l desprindă pe *celălalt* pe care îl poartă în el. Convalescența este o restabilire. Ascendentalul locurilor (pajiștea, fereastra, zidul stâncos care taie orizontul, un torent, și mai târziu un arbore) este adjutantul acestei mutații care face ca „același“ să devină „un altul“. Remodelat de „spiritul locului“, după propriile cuvinte ale romancierului, Simon va deveni „un alt om“, o „ființă nouă“. Și aici femeile intră în scenă. Ele sunt spiritele locurilor. Simon găsește în Ariane, care este în armonie perfectă cu sanatoriul, o mijlocitoare în sensul claudelian al termenului: Ariane, până la moartea sa misterioasă, mijlocește pentru ca Simon să devină mai ușor ființa potrivită locului în care se află: *a fi* tinde atunci să se confunde cu *a fi acolo*.

„Neinițiatul va sfârși în noroi.“ Astfel vede Platon, iubitor de ordine, contra lui Socrate, meschina incarnare a corpului nemuririi despre care visează

discipolul său. Pentru religiile cu extaze și cu mistere, romanul și romanescul sunt pentru esențialul romanțelor de inițiere, arta de a părăsi noroiul. Așa se întâmplă, de asemenea, conform lui Chiwaki Shinoda, celor trei poeți pe care el îi studiază comparativ sub titlul „Petreceri dionisiace ale poezilor bolnavi”. Fie că vine pe drum de mare, ca Dionisos libian și ionian, zeu al vegetației care renaște primăvara, fie pe drum de uscat – și zeul se dovedește atunci stăpân al orgiilor invernale – Dionisos, pentru cei trei poeți bolnavi, conduce un parcurs inițiativ care este neapărat și o aventură poetică. A alege, de exemplu, de a reveni la Cayla pentru a muri acolo, ca poetul din *Centaure* și din *Bacanta*, înseamnă de fapt, a trece peste un prag pentru regăsiri cu pământul său, căci inițierile dionisiace sunt totdeauna fuzionale. Thomas Mann, Paul Gadenne, Kajii, Sakutaro, Maurice de Guerin: ne gândim pentru toți cinci la *Bildungsroman* fiindcă este vorba de a integra forțele distrugerii în construcția subiectului, și chiar – deși estomparea semnelor bolii pune din nou sub semnul îndoielii orice *mimesis* și lovește povestirea în ansamblul ei – într-un roman ca *Thomas singuraticul* de Maurice Blanchot în care Thomas se construiește până la înfruntarea sa cu distrugerea și neantul.

După ftizie, după tuberculoză, după bolile care fac să se scuipe sângele, doi romancieri înfruntând SIDA: Hervé Guibert, Harold Brodkey. Despre SIDA se spune uneori, ca despre sinucidere, ca despre anorexie, că înseamnă *a muri împotriva*. Înseamnă, de asemenea, subliniază Bruno Blanckeman referitor la Hervé Guibert, a se transforma „a trăi în a scrie”, „forța care descompune în energie care structurează”. Se asistă într-adevăr acolo la o trecere de la *mimesis* – „date brute ale povestirii-document” – la *muthos* (figuri literare ale povestirii-monument). În încercarea sa de a depăși indicibilul, Hervé Guibert se arată extrem de novator.

Viața, cronologie a unei morți anunțate: aceasta este într-adevăr, ceea ce îl face pe Harold Brodkey să scrie în opera pe care ne-o revelă Claude Foucart. Aici, la fel, este vorba de parcurs. Aici, la fel, reprezentarea trece pe al doilea plan în folosul povestitorului care se autoreprezintă în cuvinte, autorul grefând propria sa existență – sau propria sa moarte, e exact același lucru – asupra scrierii sale.

„Doctorul Poulain [...] putea să studieze toate bolile *in anima vili*. Judecați cu ce venin se hrănea⁴...” Se percepe de la începutul jocului motivul atributului prezentat în construcție indirectă de Jean-Louis Cabanès: „*Vărul Pons*, pentru care se interesează de imaginarul fluidelor, ar putea fi definit ca un roman al veninului.” Reprezentarea bolii se actualizează în universul românesc: coerența sa, la capătul unei geneze foarte chinuite, este o surpriză. În acest roman care

afirmă atât de puternic omniprezența „fluidelor imponderabile“, se poate în adevăr vorbi, în accepția etimologică a termenului, de „poetică a maladiei“.

Nu se învinge boala fără a fi botezat-o: „Totul este suflet“ (sau „totul este semn“) devine „totul este simptom“. În studiul lui Francis Berthelot, „Symptom, simbol și strategie“, reprezentarea trece din nou ștafeta povestirii, intrigii în care protagonistul se poziționează în mod triplu: față de el însuși, față de ceilalți și față de boală. Tensiuni și convergențe permit să se degajeze un spațiu comun în care corpul bolnav, în același timp subiect și obiect, joacă rolul său de interfață între eu, lume și ceilalți.

Feminismul lui Colette Yver părea fără îndoială foarte conservator față de alte feministe, contemporanele sale, căci una dintre tezele din *Cervelines* (1903), din *Prințesele științei* (1907) ca și din *Aceste doamne de palat* (1910), este că practica totală a unei profesii este incompatibilă cu viața conjugală și familială. Aceeași luptă, același răspuns, în aceeași epocă la Thérèse Bentzon. (*Unul către celălalt*, 1903) și la L.-M. Compain (*Dragostea Clarei*, 1913). Despre profesiunea medicală și despre romanele pe care ea le generează este vorba în studiul lui Juliette Rogers care avansează termenul de „monștri la feminin“ pentru a caracteriza protagonistele unui gen care se va numi, vreo douăzeci de ani mai târziu, romanul medical. Apropos de termenul „monstru“, se va aminti că, pentru nosografia decadentei, câțiva ani înainte de romanele lui Colette Yver, neurastenie, tuberculoză, sifilis, ftizie, lupus nu sunt numai accidente ale sănătății, ci edifică împreună ceea ce Gustave Geffroy numea, într-o frumoasă formulă, „o istorie naturală a monștrilor abstracți“.

Deosebirea, la Colette Yver, este că oricât de *monștri* ar fi doctorițele sale, ele nu mai au *aura* acestor medici nebuni, declanșatori de catastrofe, eroi ai unui șir de contrautopii, cărora le sunt perechi utopiile derivate din *Medicul de țară* de Balzac (1833), al cărui ecou mai apropiat se regăsește în foiletonul popular de la sfârșitul secolului al XIX-lea (*Doctorul Claude* de Hector Malot, *Sora Filomela* al fraților Goncourt). Vocația, la medicii Colettei Yver, nu atinge ușor nici sfîntenia, cum ating mai târziu cei ai lui Camus, ai lui Cronin ori ai lui Slaughter – voință de putere și mărturisire de neputință alternând uneori în același roman medical.

Dar ce se întâmplă când discursul medical nu știe nici să interpreteze, nici să claseze – cu certitudine, cel puțin – anumite semne? Tulburările anorexiei mintale au fost mult timp „puse în așteptare“ de nosografia medicală. Nu le așeza, în secolul al XIX-lea, în *nervozitate* sau, mai mult, printre tulburările zise *funcționale* ? Aceste tulburări exprimă o lipsă de cuvinte. Trebuia să se facă

diversiune și să le panseze cu povestea, cu discursul, cu istoria. Isabelle Meuret propune anorexiei – această boală de sfârșit de secol, dar a noastră, de această dată – o interpretare care unește dorință, seducție și patologie a limbajului într-un studiu comparatist în ceea ce privește genul literar și originile autorilor studiați. Literatură prioritar feminină, scrierile anorectice rămân, în realitate, enigmatice; căci vederea se tulbură când vezi măsurând cu aceeași privire *nehrănirea*, pe de o parte, această abținere durabilă de la orice alimentație, care se referă, printre altele, la femei catolice mistice (Caterina din Sienna*, se știe, a murit din cauza aceasta) și, pe de altă parte, procesele actuale de secularizare-recesiune ale religiilor, autonomizare a profanului, „dezamăgire“ în sensul de *Entzauberung*** analizată de sociologul Max Weber. Modurile anorectice de a fi în lume sunt diferite și sunt extraordinare plăcerile simțite în a scrie despre boala lor, de cele care protestează – până la moarte – împotriva ignominiei oamenilor al căror emisar devine medicul: vindecă-mă (dacă poți), tu nu mă vei vindeca etc.

SESIZAREA ESTETICĂ

Vă amintiți de ceea ce scria Aristotel: „tragedia este o reprezentare [...] care, pentru folosirea milei (*eleos*) și a spaimei (*phobos*), operează purificarea (*catharsis*) acestui gen de emoții“.

Chiar dacă conceptul s-a elaborat sub o triplă influență: religioasă, pitagorică și medicală – și aceasta, împrumutată de la Hipocrate, ne interesează în mod deosebit – *catharsis*-ul, în nici un caz nu se înțelege de la sine. Platon era mai degrabă de părere că *mimesis*-ul tragic era cauza coruperii, poluției spectatorului. Aristotel nu are același stil: el nu se preocupă de moralitate în artă. De altfel, nu spectatorii sunt cei care sunt „purificați“, ci într-adevăr tulburările (*pathemata*) de tipul milei și spaimei. Ce vrea să spună asta?

Să ne amintim mai întâi, chiar dacă acest lucru se înțelege de la sine, că eliminarea, trierea, selecția, operate în povestirea romanescă sau autobiografică de către un personaj bolnav cu privire la descrierea clinică a morbidității, a patologiei funcționează în mod efectiv, într-un grad sau într-altul, în toate operele despre care a fost vorba până atunci, și că, procedând astfel, scrierea bolii, prin reprezentarea ce i-a fost dată pentru a rânduia o istorie, face

* Caterina din Sienna (sfântă) călugăriță italiană, celebră pentru extazele și revelațiile sale (1347-1380). Ea l-a convins pe Grigorie al XI-lea să părăsească Avignon-ul pentru Roma (n.t.).

** Desfacere a farmecului, a vrăjii (n.t.).

ca acest *catharsis* – din zilele noastre, cel puțin – să-și regăsească firește, odată cu psihanaliza, locul său în câmpul terapeutic.

Două studii au „exhumat vechi flageluri“, reînnoite cu aceste evocări vechi ale ciumei care, de la Procope la Boccacio, de la Grigorie din Tours la Daniel Defoe, duceau deja, dincolo de descriere, la o anumită simptomatologie, chiar la o lectură simbolică: sub semnul căutării sensului.

Bruno Fabre regăsește lepra, „în afara ciumei, în *Inimă dublă* de Marcel Schwob pe care Anatole France îl numea „prințul milei“, „duce al groazei“, „rege al înspăimântărilor“. În prefața romanului său, Schwob se opune romanului psihologic și romanului naturalist: „Inima omului este dublă, egoismul balansează acolo caritatea, persoana este acolo contraponderea mășelor.“ Se ghicesc într-adevăr acolo introducerile unui roman al *catharsis*-ului în care groaza și mila, în suferința existențială a bolilor oribile de pronunțat, apar mai puțin ca emoții, în sensul pur și simplu afectiv al termenului, decât ca momente ale reprezentării (*mimesis*) tragice.

Ciuma, în plus, cu „eseurile majore“ din *Teatru și dublul său*, carte decisivă care conține teoria teatrului cruzimii. Și *catharsis* de asemenea. Ea va căpăta la Artaud forma „vindecării crude“, atunci când el se preocupă în mod mediocru de *mimesis*. Dimensiunea ontologică a bolii, subliniază Olivier Penot-Lacassagne, atinge rădăcinile ființei. Ea este prezentă începând cu faimoasele scrisori către Rivière. Se înțelege că boala funcționează aici ca semn ori simptom al unei dureri care o depășește și care nu se reduce la somatică pură. În manifestările sale, ciuma, cum spune O. Penot-Lacassagne, „participă cu un ciudat vitalism“. Pentru că ea funcționează ca exorcism sau purgație, declanșând la cel care suferă posibilități de nebănuire. Boala, încă o dată în plus, restaurează atașamentul față de viață și față de simț.

Creația literară, la scriitorul bolnav, elaborează fără a vindeca, dar ea poate ajuta la a trăi și... la a muri. Joseph Garreau o demonstrează în lectura *Jurnalului* (1913-1934) Catherinei Pozzi. Totul nu este dintr-o lectură ușoară la ea, care a cunoscut o pasiune împărtășită față de Paul Valéry. Astfel, ultimul capitol, cu titlul paradoxal „Am două corpuri“ al poemului în proză, este de asemenea un eseu filosofic, *Piele de suflet*: „Voi părăsi Carne-și-Sânge într-o zi, dus (corpul este cel care vorbește) de Plăcere-și-Durere. Dar spre unde, Sfântă Fecioară?“ Totuși se percepe mai bine sensul acestor cuvinte înțelegându-l pe Joseph Garreau ce înscrie, ca *incipit* al suferinței unui sfârșit de viață foarte sumbră, această descoperire superbă, a cărei eleganță fizică și intelectuală este de o patetică expresie: „Cu pana dansează libertatea.“

Vorbește ea, nebunia, în literatură? Întrebarea a fost de mai multe ori pusă în această lucrare și noi am putea spune odată cu *Ecleziastul*: „Mi-am dat osteneala să cunosc nu numai prudența și doctrina, ci pe deasupra greșelile și nebunia.“

Când vedem, cum a făcut de exemplu Shoshana Felman în *Nebunia și Lucrul literar*⁵, o clasificare sumară a „textelor nebuniei“, trebuie să recunoaștem trei grupe de natură foarte diferită și de o importanță (cantitativă) foarte inegală:

- textele de „nebuni“, materiale psihiatrice sau scriitură intimă pe care cititorul nu o cunoaște deloc decât prin parțialitatea unei prezentări medicalizate. De exemplu, „scrieri psihotice“ comentate de Jacques Lacan;

- textele în care se *vorbește despre* nebunie, fără ca aceasta să figureze acolo neapărat ca experiență. La Rimbaud, „povestea uneia dintre nebuniile mele“ și „nebulia condiționalului trecut“, cum spune atât de bine S. Felman despre *Memoriile unui nebun*;

- textele în care se *vorbește de* începutul nebuniei, care se dau drept texte ale nebuniei înseși, asumând complet condiția lor literară. Este paradoxul „încercărilor de simulare a diferitelor delire“ din Imaculata Concepție, despre care Breton și Eluard afirmă într-o oarecare măsură reala fictivitate. Pretenție care nu se poate susține, se va spune, într-o vreme care nu mai este cătuși de puțin cea a suprarealismului. *Mimesis*, totuși, a stării mentale presupuse, dacă nu „texte de nebuni“ ele însele.

Discuția despre subiectul nebuniei analizează, mi se pare, texte rezultând mai degrabă din a doua categorie, confirmând decupajul care scapă „literatura adevărată“ de „scriitura bolnavului“. Veți vedea atunci la lucru, în texte numite literare (V. Woolf, Dostoievski, Nietzsche) – și-l citez iar pe S. Felman – „o nebunie care vorbește, o nebunie care se joacă ea singură prin limbaj, dar fără ca nimeni să nu poată deveni subiectul vorbitor despre ceea ce se joacă“.

Astfel, pentru Carmen Boustani, *Doamna Dalloway* și *Valurile*, în care se împletesc creativitatea și nebunia, impuls de viață și impuls de moarte. Este, fără încetare, când prezență, când absență, când extaz, când angoasă. Imaginarul Virginiei Woolf se exprimă în jocul antinomic al elementelor, apa fiind, în toată ambivalența sa, corelativul poetic perfect al înțelegerii lumii. Sub suprafață sunt refuzați interzișii pe care romanciera îi stăpânește pentru purificarea (*catharsis*) privirii sale. Singură viziunea estetică asigură victoria precară a ordinii asupra haosului.

O aceeași voință de a scrie – „mai degrabă cincisprezece ani de detenție, dar până în mână“ și o „vitalitate de pisică“, după propriile sale

cuvinte, – îl va salva pe Dostoievski în pofida celor trei încercări ce se abat în același timp asupra lui: suferința ocnei, interdicția de a scrie și de a citi – afară de Biblie (din care socialistul ateu care devenise va avea o surprinzătoare meditație asupra lui Iisus Hristos). A treia ordalie, cea pe care o studiază Arlette Bouloumié în *Idiotul* și în *Frații Karamazov*, a fost epilepsia. Clinic descrisă, comitalitatea* își păstrează secretul ei. Dostoievski va putea să scrie despre ea ceea ce îl face să spună pe eroul lungului monolog interior din *Însemnări din subterană*: „Sunt un om bolnav. [...] Nu înțeleg absolut nimic din boala mea și nu știu chiar exact unde mă doare.” Epilepsie larg oximoronică legată de „experiența mistică” în *Idiotul*, de „boala demonică” în *Frații Karamazov*. Fără a o face să se întoarcă înapoi în timp, în mod necesar la un traumatism din copilărie – teză adoptată de Freud plecând de la date biografice false datorate lui Stefan Zweig – lucrul important este de a sublinia că ea nu este o nevroză de natură isterică (Freud). Și, mai ales, că ea nu este sursa geniului, cum a vrut-o uneori o legendă tenace. Epilepsia, nu mai mult decât nebunia, nu fecundează creația. Ea o împiedică. Fiecare criză a fost pentru romancier un naufragiu al ființei. În schimb, cum subliniază A. Bouloumié, geniul său a explorat experiența bolii, în special *aurele* precritice în care el se simte în perfectă consonanță cu armonia divină (*Idiotul*) și stările posteritice ale „spaimii mistice” și ale „culpabilității necunoscute”. Trebuie spus că, în mod estetic și nu numai patologic, Dostoievski integrează în investigația sa Răul absolut alături de Bine.

Lucien Guirlinger este categoric: „Geniul filosofic al lui Nietzsche nu pornește de la nebunie.” Ceea ce filosoful descoperă, mai degrabă, când drumul său de scriitură îl conduce spre regiunile arhaice în care își are obârșia spusa artistică, într-o puritate anterioară tuturor degradărilor ce determină înscrierea sa într-o socialitate calmantă sau banalizantă, este că primul element al parcursului său trebuie să fie *corpul*: „A porni de la corp”, notează el în *Voința puterii*, pentru a adăuga imediat: „Fenomenul corpului este un fenomen mai bogat, mai explicit, mai sesizabil decât fenomenul spiritului. Trebuie să-l plasezi în primă poziție din motive de metodă, fără a prejudicia câtuși de puțin semnificația sa ultimă.” Mai bogat, mai explicit, mai sesizabil, corpul este în sensul pe deplin realist în care copilul simte mai întâi corpul său și, pentru a-l simți se angajează complet. Împotriva disprețuitorilor corpului, Nietzsche poate deci să afirme în *Așa grăit-a Zarathustra*: „Cel

* Relativ la epilepsie (n.t.).

care e dezghețat și care știe spune: «sunt corp în întregime și nimic altceva».⁵ Așa deci, în ciuda unei mărturisiri izolate – valoarea cuvântului nebunie este dificil de a o determina – acolo unde, la vremea lui *Zarathustra*, Nietzsche, din adâncul disperării sale, a vorbit despre ce înseamnă a deveni nebun: „Sentimente întunecate și neplăcute nu au încetat să mă obsedeze, între altele o veritabilă ură împotriva surorii mele, care timp de un an de zile m-a făcut să pierd rezultatul celor mai bune povești ale mele [...]”. Acest conflict interior mă apropie pas cu pas de nebunia mea (*Irrsinn*)“ (scrisoare către Overbeck din 28 august 1883). Revelația nietzscheeană este într-adevăr „înțelepciunea corpului” – ceea ce induce contestarea că la originea filosofiei sale delirul se poate citi.

Rămâne această intuiție principală a lui Schopenhauer care aparține modernității noastre filosofice și literare și care a contribuit în mod larg la constituirea ei: afirmarea subordonării funcțiilor intelectuale funcțiilor afective (sau de la *reprezentare la voință*, pentru a vorbi în limbajul lui Schopenhauer): Jean-Marie Paul se referă acolo la relația *a vrea – a trăi* și a bolii în *Lumea ca voință și ca reprezentare* – și ne gândim în special la cartea a patra unde se etalează acest pesimism ce a dus la notorietatea lui Schopenhauer și care i-a adus bătrânului profet moștenirea franceză care se știe. Și chiar europeană. Boala, în nici un caz, nu mai este pentru Schopenhauer o abatere de la normă. Corpul, cufundat în „mal-aise” (*dis-ease*), devine locul și miza ai cărei primitori nu sunt Viață și Moarte, ci Moarte în Viață și Viață în Moarte. Purgatoriul care nu purifică nimic, boala ce ne deposează de iluziile noastre de stăpânire. Îi revine omului, observă Jean-Marie Paul în opera filosofului, de a găsi o parare etică și estetică. Desigur, deznodământul nu e deloc mai puțin sigur. Cel puțin filosoful voinței de a trăi va fi inspiratorul voinței erijate în nucleul ultim a ceea ce este, în ființa absolută. Un anumit umanism se află pe această cale salvat⁶.

Este abordată în sfârșit scriitura muzicală și picturală a bolii. La formula lui Lelio, citată de Philippe Walter ca un program pentru Berlioz: „A trăi... dar a trăi, pentru mine, înseamnă a suferi” (iunie 1831), s-ar putea adăuga cea dintr-o scrisoare către H. Ferrend din 3 octombrie 1841: „Mi se pare că eu cobor muntele cu o teribilă rapiditate; viața este atât de scurtă!” Sau această altă, în plus, contemporană cu Lelio, într-o scrisoare către Hiller (23 ianuarie 1831) în care el evocă un secret dureros încredințat numai lui Camille Moke: „Vreau să ții secret o tristețe groaznică pe care o voi simți poate mult timp încă; ea ține de împrejurări din viața mea care sunt complet neștiute de toată lumea (în afară de C...)”. Copil natural, deficiență sexuală, tară ereditară: misterul rămâne

complet pentru specialiști. Cel puțin se ghicește mărturisirea unei supărări de a trăi, unei tristeți care îl afectează grav, ceva, se pare, mai grav decât „golul în suflet“. La limită – dar o limită, ne spune Ph. Walter, pe care Berlioz nu o trece, melancolicul, cedând impulsului morții, va putea să piardă sensul vieții. Dar, se știe, odată cu romantismul, melancolia este nu numai semnul artistului, *furor melancholicus* substituindu-se lui *furor divinus*, ci și un mod de a fi în lume mai mult decât o organizare fiziologică. Melancolia nu mai este o boală subită, ci aleasă. Ceea ce prevăzuse deja, într-un fel oarecare, pseudo-Aristotel în ale sale *Probemata* 30, I când extrăgând melancolia din patologie – ceea ce ea era la Hipocrate – el o vedea ca o criză *naturală* revelatoare a omului de geniu.

Nu mai mult decât muzica, pictura de la sfârșitul secolului al XIX-lea nu a ieșit neatinsă din contactul cu boala. Jean Arrouye revelă două subiecte: copilul bolnav, femeia bolnavă la un pictor francez – Eugène Carrière a cărui operă este consacrată evocării înduioșate a copilăriei și a maternităților în care Gustave Geffroy (*Salon* din 1890) vedea „o melancolie care se ignoră și o preștiință dureroasă“ – ori la un pictor norvegian ca Edvard Munch – tabloul său *Copil bolnav* provocase indignarea la Salonul de toamnă din Oslo și opera sa era deja purtătoare de o filosofie morbidă, de un univers în care domneau boala, agonia, singurătatea. Obișnuințele își schimbă semnul: de la regim liniștit de eufemizare, obișnuit cu un astfel de subiect, se trece la vehemența care invectivează, la suferința care deconectează, la compasiune de asemenea – și durerea, deci, este probabil mai puțin execrabilă decât sublimă. Altfel, *catharsis-ul* se află totdeauna la întâlnirea artei și a bolii.

Acum, fără îndoială, putem să sperăm la o cunoaștere mai bună a ceea ce înseamnă a fi rând pe rând pacient, practician, cititor al acestor boli făcute de literatură. Remediul, literatura nu este. Dar, după ce am aflat din nou semnele, avatarurile, transformările literare ale maladiilor studiate, poate vom surâde, dacă acesta este cazul nostru, de a aparține mai mult timp tribului *Tamalu*, această seminție civilizată ai cărei membri, se spune, se abordează în fiecare dimineață pe stradă, în autobuz sau la birou cu întrebarea rituală: „T’as mal ou?“ Acest „anumit surâs“ ne va ține loc de o anumită distanță critică în privința patologiilor noastre cotidiene: el va trece în contul beneficiilor acestei lucrări din care noi vom înțelege puțin mai mult problematica cu rezonanță pascaliană... și subtitlul oportun ales *Despre buna folosire a bolilor*.

* Unde te doare? (n.t.).

NOTE

1. Abatele Gabriel Guillaume, fost profesor la Universitatea catolică de Vest, decedat la 19 septembrie 2001.

2. A se vedea Claudine Herzlich et Janine Pierret, *Malades d'hier, Malades d'aujourd'hui*, Payot, 1984 și articolul lor „Du corps horrible à l'espace de la maladie“, în numărul special 1-15 august 1988 *La Quinzaine littéraire* consacré au „Meilleur des corps“.

3. *Courrier de l'Ouest*, 5 aprilie 2001.

4. Balzac, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade VII, p. 624.

5. Shoshana Felman, *La Folie et la Chose littéraire Le Seuil*, 1978.

6. A se vedea între altele *Schopenhauer et la Création littéraire en Europe*, publicație a Centrului de literatură comparată din Paris IV, lucrare colectivă sub conducerea lui Anne Henry, Klincksieck, 1989.

CUPRINS

Prefață

SĂNĂTATEA, SPIRITUL ȘI CORPUL

Michel Tournier 5

Introducere

Arlette Bouloumié 9

DESTINUL BOLILOR ȘI LITERATURA, EXEMPLUL TUBERCULOZEI

Cyr Voisin 13

IMAGINEA BOLII LA BAUDELAIRE

Thierry Orfila 23

ZÂNA VERDE SAU ABSINTUL DE ORICE BUCHET

Henri Behar 37

ÎNTRU SATANA ȘI CHARCOT: IMAGINARUL ISTERIEI ÎN OPERA

LUI J.-K. HUYSMANS

Ieme Van Der Poel 53

OCTAVE MIRBEAU ȘI ISTERIA

Pierre Michel 68

CORP BOLNAV ȘI IUBITOR ÎN *CLOPOTARUL* DE RODENBACH

Alain Néry 82

DESPRE BUNA FOLOSIRE A EXAMINĂRII MEDICALE LA DESCHIDEREA LUI VENUS

Marc Kober 89

NARAȚIUNE, DIALOG ȘI DIAGNOSTIC: CAZUL ALPHONSE DAUDET

Michael Worton 103

DESTĂINUIREA BOLII: JULIEN GREEN SIFILOFOB

Anne-Cécile Pottier-Thoby 116

GRAAL ȘI FTIZIE ÎN *MUNTELE VRĂJIT*

Claude Herzfeld 136

BOALA CA PARCURS ÎNȚIATIC ÎN *SILAM*, DE PAUL GADENNE

Jacques Le Marinel 149

STRĂLUCIREA ORBITOARE A MORTII, ÎN ULTIMA VIZIUNE

A POETILOR BOLNAVI, KAJII ȘI ALȚII

Chiwaki Shinoda 160

A MURI ÎN TEXT: DESPRE UNELE POVESTIRI ALE LUI HERVÉ GUIBERT Bruno Blanckeman	173
HAROLD BRODKEY FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU SIDA. <i>O PLUTĂ DEZLEGATĂ</i> Claude Foucart	181
SIMPTOM, SIMBOL ȘI STRATEGIE Francis Berthelot	193
MONȘTRI MEDICALI: FEMEI DOCTOR ÎN LITERATURA ÎNCEPUTULUI DE SECOL XX Juliette Rogers	203
SCRIS ÎNAPETENT: TULBURARE A COMPORTAMENTULUI LITERAR Isabelle Meuret	213
IMAGINEA BOLII ÎN POVESTIRILE LUI MARCEL SCHWOB. DE LA GROAZĂ LA MILĂ Bruno Fabre	225
ARTAUD: CIUMA Olivier Penot-Lacassagne	236
INSCRIPTIA BOLII LA CATHERINE POZZI „CU PANA DE SCRIS DANSEAZĂ LIBERTATEA“ Joseph Garreau	246
RETORICA NEBUNIEI ȘI A CREAȚIEI DE LA <i>DOAMNA DALLOWAY</i> LA <i>VALURILE</i> DE VIRGINIA WOOLF Carmen Boustani	257
EPILEPSIA ÎN OPERA LUI DOSTOIEVSKI Arlette Bouloumié	270
CU RISCUL NEBUNIEI; REVELAREA NIETZSCHEEANĂ A ÎNȚELEPCIUNII CORPULUI Lucien Guirlinger	281
SCHOPENHAUER: BOALA VOINȚEI DE A TRĂI Jean-Marie Paul	290
HECTOR BERLIOZ ȘI MELANCOLIA SAU ESTETICA PATOLOGICULUI Philippe Walter	305
FOLOSIRI PICTURALE ALE BOLII Jean Arrouye	316
ÎN ÎNCHEIERE Georges Cesbron	327

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

10909/06

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nietzsche și nebunia, Dostoievski și epilepsia, Thomas Mann și tuberculoza, Baudelaire și sifilisul, sau mai aproape de noi, Hervé Guibert și SIDA... Se asociază adesea numele marilor scriitori cu boala care îi măcina, adevărul fiind că geniul pare să întrețină o legătură misterioasă cu distrugerea trupului.

Inspirat din exemple ale secolului al XIX-lea și al XX-lea, acest volum ne prezintă modul în care mulți creatori au făcut față bolii prin scris, folosind-o ca sursă de inspirație sau înfruntând-o cu ajutorul cuvintelor.

Acest captivant ansamblu de cazuri pune în lumină confruntarea limbajului și a durerii indicibile, a cuvântului și a forțelor morții, plasând cercetarea simțului suferinței în însăși inima literaturii.



ISBN 973-566-141-1



9 789735 661410